Guides illustrés à 1 franc.

GUIDE
DANS LES MUSÉES
DE PEINTURE ET DE SCULPTURE
DU LOUVRE
ET
DU LUXEMBOURG

PAR TH. PELLOQUET.



PARIS
PAULIN ET LE CHEVALIER
RUE RICHELIEU, 60.
1856

GUIDE

DANS LES MUSÉES

DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

DU LOUVRE

ET

DU LUXEMBOURG.

TYPOGRAPHIE DE J. BEST,
RUE POUPÉE, 7.

GUIDE

DANS LES MUSÉES

DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

DU LOUVRE

ET

DU LUXEMBOURG

PAR TH. PELLOQUET.



PARIS

PAULIN ET LE CHEVALIER
RUE RICHELIEU, 60.

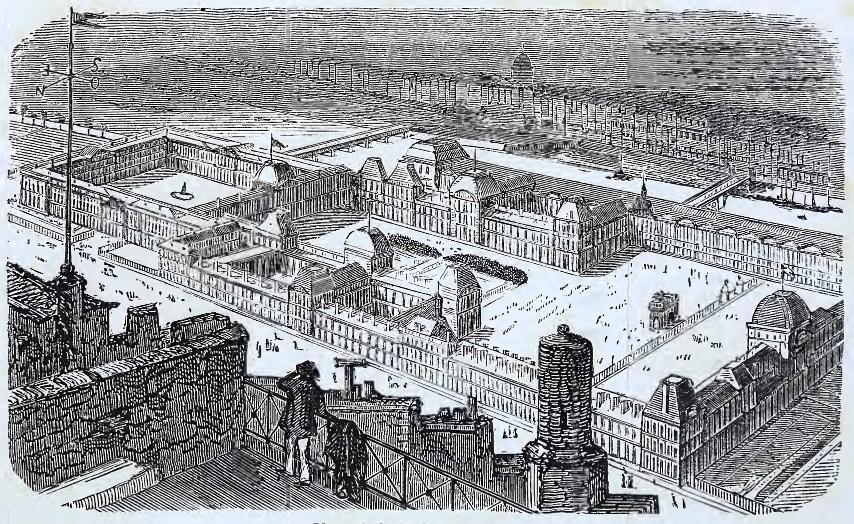
1856

GUIDE
DANS LES MUSÉES
DE PEINTURE ET DE SCULPTURE
DU LOUVRE
ET
DU LUXEMBOURG.

I. — MUSÉE DU LOUVRE.

INTRODUCTION.

On a souvent imprimé que notre Musée national datait de François Ier; c'est vouloir faire remonter trop loin dans le passé, et pour des considérations dont je n'ai à examiner ni la valeur ni le motif, l'origine de cette admirable collection. La vérité est que notre Musée date de la Convention française. A cette assemblée seule revient l'honneur d'avoir, au milieu des plus grands événements qui ont agité le monde moderne,



Vue générale du Louvre.

alors que la patrie était en danger, nos finances épuisées, que s'agitaient les plus formidables questions sociales et politiques, au milieu des passions les plus exaltées qui aient jamais remué un peuple, tour à tour en proie aux anxiétés les plus poignantes, ou enivré d'un enthousiasme sans pareil dans l'histoire des nations, que la Convention réalisa la pensée de faire du Louvre un palais exclusivement destiné aux chefs-d'œuvre des arts de tous les temps et de toutes les écoles.

Il y a loin du cabinet de Fontainebleau, qui ne contenait, au dire du père Dan, l'historien de cette résidence royale, que quarante-sept peintures, aux dix-huit cent trente-six tableaux exposés maintenant dans les salles du Louvre (1). A vrai dire, les tableaux de François Ier étaient des chefs-d'œuvre, et nous ne saurions prétendre à donner ce titre à toutes les peintures de notre Musée. A vrai dire aussi, jamais le vainqueur de Pavie n'avait pensé à faire de sa collection ce qu'on appelle aujourd'hui un musée, c'est-à-dire une réunion d'objets d'arts ouverte à l'étude des peintres et à la curiosité du public. Les successeurs de François Ier n'y songèrent pas davantage, et il faut arriver jusqu'à Louis XIV ou, pour mieux dire, jusqu'à Colbert, pour trouver la trace de ce projet, qui ne devait se réaliser qu'à la chute de la monarchie. Jusqu'à Louis XIV, en effet, le nombre des tableaux qui ornaient les palais de nos rois et nos monuments publics ne s'accrut pas d'une façon sensible, malgré le goût très-prononcé pour les arts de Henri II, malgré le règne de la Florentine Cathe-

(1) En voici la récapitulation d'après le nouveau livret du Musée

Ecoles italienne et espagnole..............	558
Ecoles allemande, hollandaise et flamande...	618
Ecole française.........................	660
Total........	1,836

L'auteur de la notice estime que le père Dan ne mentionne pas tous les tableaux qui composaient le cabinet de François Ier; c'est notre avis, mais nous pensons cependant que cette collection n'était pas beaucoup plus nombreuse.

rine de Médicis et le ministère de Richelieu. Ce n'est pas des Noyers, cet autre ministre de Louis XIII, qui eût jamais songé à augmenter cette collection, lui dont le bigotisme imbécille fit brûler la Léda de Michel-Ange, provenant du cabinet de François Ier.

Quand Mazarin arriva au pouvoir, la France n'était donc pas riche en tableaux, malgré la protection dont Marie de Médicis avait entouré Rubens, et malgré les travaux que le maître d'Anvers avait exécutés d'après ses ordres. Les quelques peintres nationaux qui s'étaient fait un nom depuis la renaissance, avaient enrichi de leurs œuvres plutôt les couvents et les églises que le Louvre et les Tuileries. Il serait injuste cependant, — on l'a fait trop longtemps, — d'oublier les travaux des Fréminet et des Dubois dans le palais de Fontainebleau ; mais c'étaient là, comme dans la galerie Médicis, des décorations pittoresques, et non des tableaux de musée.

Mazarin, qui n'avait pas, comme son illustre prédécesseur, la passion de la tragédie, avait apporté de son pays le goût des arts ; il mit tous ses soins à former un cabinet de tableaux, de statues et de curiosités digne d'un prince, qu'il augmenta encore par la suite, en achetant la magnifique galerie du banquier Jabach, que sa passion de collectionneur avait ruiné. Cette galerie, estimée par Jabach 381,025 livres, ne fut payée par le ministre que 200,000 livres.

Colbert acheta pour le roi la collection de Mazarin, et fit rechercher, en Italie, les œuvres des maîtres qui ne se trouvaient pas représentés dans cette collection. Toutes ces richesses furent placées au Louvre, où elles occupaient sept pièces, près de la galerie d'Apollon, et à l'hôtel de Grammont, où elles en occupaient quatre. Lebrun, chargé par le ministre du classement et de la direction du cabinet du roi, s'acquitta de cette tâche avec un grand succès, et mérita, paraît-il, les compliments de Louis XIV, qui, se piquant d'être connaisseur en tout, devait admirer la peinture. Il paraît que Colbert avait eu dessein de faire servir le cabinet du roi, devenu, par ses soins, comparable à ceux des premiers souverains, à l'étude des arts, c'est-à-dire d'en ouvrir

l'entrée à tout le monde ; mais Louis XIV en devait autrement décider. Le monarque, qui pensait absorber en lui la nation tout entière, pouvait bien se croire le privilége de jouir seul de la vue de tant de chefs-d'œuvre et d'un si grand prix. Par ses ordres, presque tous les tableaux du Louvre allèrent garnir les appartements de Versailles et les autres résidences royales. Un grand nombre, —et on pourrait citer parmi ceux-là des merveilles,— avaient des dimensions qui s'accordaient mal avec les exigences du local où ils furent placés. Les arrangeurs ne s'inquiétèrent pas pour si peu, et les voilà rallongeant ou rognant les panneaux et les toiles au gré de leur fantaisie de décorateur ou de tapissier. Les œuvres des maîtres les plus illustres, entre leurs mains, s'étaient changées en meubles « meublants ; » il fallait à tout prix qu'elles remplissent leur destination.

Sous le régent, qui fut pourtant un amateur véritable, les choses restèrent dans le même état; aussi sous Louis XV; sous Louis XVI, elles s'aggravèrent Il résulte d'un inventaire fait, en 1710, par Bailly, garde des tableaux du roi, que le chiffre des peintures disséminées dans les résidences royales s'élevait à 2,403. Ce nombre s'augmenta encore, surtout de tableaux flamands que le roi-soleil n'aimait pas, comme chacun sait. Mais toutes ces richesses étaient perdues pour le public, et, pour la plupart, abandonnées à l'incurie de surveillants incapables de les apprécier. Un grand nombre étaient enfouies dans les greniers noirs, dans les caves, exposées aux outrages trop souvent irréparables de la poussière ou de l'humidité.

Un ami des arts, un critique éclairé, dont le nom n'est pas encore assez connu, et à qui pourtant l'auteur de la nouvelle notice du Musée a rendu dignement justice, Lafont de Saint-Yenne, jeta un cri d'alarme qui ne fut pas entendu du pouvoir, et que les artistes eux-mêmes, — qui le croirait ? — accueillirent avec des sarcasmes et des railleries. A Lafont revient pourtant l'honneur d'avoir le premier formulé nettement le projet de réunir les tableaux, les statues, et tous les objets précieux possédés par le roi de France, dans le palais

du Louvre, et d'ouvrir cette galerie à l'étude et à la contemplation des artistes et du public. Non-seulement, comme je l'ai dit, le critique ne fut pas écouté, non-seulement les artistes, si empressés à rechercher les louanges de la presse, si impatients de ses conseils ou de ses blâmes, tournèrent son projet en dérision ; mais Vatelet, ce paysagiste amateur, que Lafont avait peut-être mis au-dessous de Ruysdaël ou du Lorrain, grava à l'eau-forte une caricature de l'homme de lettres, où il était représenté en aveugle. En aveugle ! parce qu'il avait montré les tableaux de la galerie Médicis, et quelques autres toiles remarquables, rongés chaque jour par les morsures du soleil ; en aveugle ! parce qu'il avait prédit que les chefs-d'œuvre des maîtres, perdus pour tout le monde dans les appartements privés de Versailles et des Tuileries, étaient menacés d'une complète destruction.

M. d'Angivillier, nommé surintendant des bâtiments pendant le règne de Louis XVI, conçut, lui aussi, le projet de créer un musée au Louvre. Comme M. d'Angivillier était un personnage, ce projet fut fort goûté par ceux-là mêmes qui avaient traité de folie les idées de Lafont de Saint-Yenne; néanmoins l'on se garda bien de rappeler le nom du critique. Toutefois, il se trouva des gens qui contestèrent au surintendant la paternité de son idée, mais pour en faire honneur à M. de la Condamine. Quoi qu'il en soit, elle ne fut pas exécutée; le public se vit même privé de l'embryon de musée établi au Luxembourg, la galerie de Rubens ayant été, d'après les ordres de Louis XVI, enlevée de ce palais et transportée dans celui de Versailles. En même temps, le peintre Durameau, chargé de dresser un inventaire de toutes les richesses artistiques appartenant à la couronne, évaluait le nombre des tableaux à 1,122 seulement, dont 369 appartenant au cabinet du roi, et 753 conservés en *magasin*, c'est-à-dire, pour parler exactement, enfermés pour la plupart dans les greniers et dans les caves signalés par Lafont de Saint-Yenne.

Enfin éclate la Révolution. L'Assemblée nationale rend d'abord un décret pour la formation d'un musée au

Louvre, nomme ensuite une *commission conservatrice des monuments* chargée du classement et de la conservation de tous les monuments appartenant à la chose publique. Le 26 août 1791, un second décret fait de nouveau un Musée du Louvre, mais cette fois encore le projet reste sans exécution. Il ne devait se réaliser qu'en 1793, à la suite d'un troisième décret rendu par la Convention nationale le 27 juillet. Pour l'exécution de ce décret, une commission fut nommée sous le titre de *commission temporaire des arts*. Le 18 frimaire, cette commission fut remplacée par un *conseil administratif conservatoire du Musée national* (ainsi devait s'appeler le Musée du Louvre), et le 7 prairial an 2, l'un des membres du conservatoire adresse au ministre de l'intérieur un compte-rendu des opérations de cette société et des observations sur le but du Muséum, sur l'influence qu'il doit exercer sur les arts, sur le meilleur mode de classement des collections, et sur les moyens d'approprier le Louvre à la destination nouvelle. Chose admirable! tout est prévu dans ce rapport, et aucune des améliorations qui se sont réalisées depuis n'y est oubliée.

On comprend bien toutefois que le Musée ne présenta pas une organisation parfaite dès ses débuts. Il fallut d'abord inventorier les richesses artistiques éparses sur tous les points du territoire, les classer et les réunir un peu à la hâte, surtout confusément. Puis se rencontrèrent des résistances locales difficiles à vaincre et à surmonter. Par exemple, la commune de Versailles réclamait énergiquement contre l'enlèvement des tableaux et des statues du palais de Louis XIV, et il se trouva des gens qui, pour concilier les intérêts de l'art et ceux de la ville de Versailles, demandèrent que le musée des maîtres des écoles étrangères fût établi dans cette localité, tandis que le Louvre serait consacré aux maîtres de l'école française. C'est le contraire qui fut, et justement, décrété.

En attendant, voilà le Musée formé. Les salles s'ouvrent les unes après les autres. Les armées républicaines, victorieuses sur tous les champs de bataille de

l'Europe, rapportent à Paris, avec les drapeaux pris sur l'ennemi, les chefs-d'œuvre les plus vantés de l'Italie et des Flandres. Titien, Raphaël, Véronèse, Michel-Ange, Rubens, Corrége, Rembrandt, trouvent sous les voûtes du Louvre comme une seconde patrie, en compagnie des plus admirables productions de la statuaire antique. L'empire ajoute encore à ces richesses, et, quand arriva l'heure de l'invasion, notre



Grande Galerie.

musée, enrichi des dépouilles de tous les musées d'Europe, offrait un assemblage pour ainsi dire inouï des plus sublimes créations de l'art. Toutes les écoles y étaient représentées au grand complet, à l'exception cependant de l'école anglaise, dont nous n'avons jamais, je crois, possédé un seul tableau.

On sait ce qu'il arriva à notre Musée après l'invasion. C'est une histoire trop navrante pour que nous puissions nous y arrêter plus longtemps. L'épée de nos

alliés nous reprit ce que l'épée de nos pères avait conquis sur l'ennemi. En vain le conservateur du Musée, M. Denon, fit-il entendre une protestation courageuse; en vain M. de Choiseul et Louis XVIII lui-même essayèrent-ils à leur tour de rappeler que ces chefs-d'œuvre, achetés par le sang de nos soldats, étaient le prix glorieux de la victoire, et que des traités solennels nous en avaient rendus propriétaires légitimes : rien ne fut écouté; les marbres précieux, les tableaux sans prix, empilés dans des fourgons, reprirent le chemin de la frontière.

Il nous reste peu de chose à dire. Sous la restauration et sous le règne de Louis-Philippe, l'administration de la liste civile fit peu d'acquisitions dignes d'être notées et n'essaya pas même de doter le Musée des améliorations projetées sous la république. Les tableaux restèrent exposés sans aucun ordre méthodique. Dans la grande galerie du Louvre, les toiles les plus remarquables restaient privées de lumière; il fallut l'avénement d'une seconde république pour réaliser complétement les projets conçus sous la première.

En 1848, M. Jeanron, nommé directeur des musées, se mit à la besogne avec un zèle, une activité et une intelligence dont l'histoire lui tiendra compte. En quelques mois, il entreprit et réalisa des améliorations auxquelles les administrations précédentes n'avaient pas paru songer pendant trente-quatre ans. Le Louvre, fermé pendant l'espace seulement de quelques jours, se rouvrit bientôt et montra aux visiteurs, à la fois surpris et charmés, tous les tableaux classés dans un ordre méthodique, par ordre de dates et par écoles. Ce classement provisoire devint, sauf quelques modifications, définitif, et c'est celui qu'on admire encore aujourd'hui.

Depuis, des améliorations notables et des plus importantes ont encore eu lieu. Le grand salon d'honneur a reçu une riche décoration, — trop riche même; la grande galerie a été éclairée dans toute sa longueur par des jours pratiqués dans la toiture; la salle des Sept-Cheminées, consacrée aux œuvres les plus re-

marquables de l'école française, a été embellie comme le salon carré; l'architecte, M. Duban, a restauré la galerie d'Apollon d'une façon splendide. De nouveaux musées ont été créés, et quelques acquisitions importantes, au moins par leur prix, ont été faites dans le but de combler les lacunes trop regrettables que nous aurons à signaler dans le cours de cet ouvrage. En at-



Galerie d'Apollon.

tendant, pour terminer cet historique fort incomplet du Musée du Louvre, nous n'hésitons pas à dire que ce musée est le premier du monde. On lui a contesté ce titre sous le prétexte, d'ailleurs fondé, que les autres galeries contenaient des chefs-d'œuvre plus rares que ceux que nous possédons. Oui, sans doute; mais aucune ne présente un ensemble aussi complet des productions de toutes les écoles et de tous les temps, comme nous aurons occasion de le montrer en parcou-

rant avec le lecteur les salles et les galeries du palais de François Ier et de Henri II, devenu le palais de Raphaël, de Titien, de Rubens et du Poussin.

MUSÉE DE PEINTURE.

ÉCOLE ITALIENNE.

Le nouveau catalogue du Musée du Louvre divise les œuvres des maîtres italiens en neuf écoles seulement, tandis que Lanzi en admettait quatorze. Bien que la classification de l'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* soit généralement acceptée par les critiques et par les amateurs, nous croyons devoir adopter celle du catalogue, qui nous semble moins confuse et moins arbitraire. On pourrait pourtant y trouver encore à redire, et nous ne la croyons pas parfaite ; mais comme il est impossible qu'un pareil travail soit jamais capable de contenter tout le monde, et comme d'ailleurs notre mission n'est pas d'écrire un ouvrage de haute esthétique, mais simplement un Guide exact, contenant des indications nettes et précises, il nous a paru inutile de venir, à notre tour, essayer d'inventer une troisième classification des maîtres italiens et de leurs œuvres.

Nous nous contenterons donc de copier celle du catalogue dans le catalogue lui-même, qui a mis les deux classifications en regard l'une de l'autre (1).

Classification de Lanzi.	Classification de la notice du Musée du Louvre.
Ecole florentine..... — siennoise.....	Ecole florentine.
— romaine......	— ombrienne. (N'existe pas dans Lanzi.) — romaine.

1) Nous adopterons, dans le cours de ce volume, le classement par ordre de dates qui se trouve conforme au classement des tableaux eux-mêmes dans les galeries. La Table alphabétique des noms

Lanzi.	Notice du Musée du Louvre.
École vénitienne....	École vénitienne.
— de Mantoue...	— lombarde.
— de Modène....	
— de Parme.....	
— de Crémone...	
— de Milan.....	
— ferraraise....	— ferraraise.
— bolonaise.....	— bolonaise.
— piémontaise...	— génoise.
— génoise......	
— napolitaine....	— napolitaine.

Le Musée du Louvre, on le comprend, du reste, n'est pas très-riche en œuvres des maîtres primitifs de l'école de Florence, cette mère glorieuse des écoles d'Italie et du monde entier. Nous ne possédons rien d'Orcagna, d'Antoine de Messine, de Simon de Memmi, rien surtout du Masaccio, et de quelques autres moins illustres et moins dignes de l'être. En revanche, nous pouvons montrer une des productions les plus célèbres de

Cimabuë ou **Gualtieri** (Giovanni), peintre, architecte, sculpteur, né à Florence en 1240 (vivait en 1302). (Ecole florentine.) Cimabuë commence la liste des peintres italiens. Nous avons peu de détails biographiques sur ce maître, considéré jusqu'ici un peu légèrement comme le régénérateur de l'art en Europe; mais Dante, en inscrivant son nom dans son poëme, l'a rendu immortel, comme la Divine Comédie. Quoi qu'il en soit, il est certain que Cimabuë jouit, de son vivant, d'une réputation glorieuse et populaire, qu'il fut honoré de la protection et des éloges du roi de Naples Charles I[er], et que son tableau de *la Vierge aux anges* (celui du Louvre) fut porté en triomphe, au chant des trompettes, jusqu'à l'église de Sainte-Marie la Nouvelle, la population entière de Florence lui faisant cortége. C'est peut-être au souvenir de son immense renommée, consacré par l'histoire, qu'il doit d'avoir été considéré

des peintres renverra au passage relatif à chaque artiste et rendra les recherches faciles.

comme le véritable fondateur de l'école florentine et d'avoir tiré la peinture de l'avilissement où elle était tombée entre les mains des artistes grecs, estimés pendant longtemps par la majorité des critiques comme des artisans vulgaires. Cette opinion est devenue moins générale, et il semble évident que les traditions de l'art byzantin étaient déjà en partie abandonnées avant l'apparition des ouvrages de Cimabuë. D'ailleurs, le style encore profondément hiératique de ce maître démontre qu'on ne peut pas trop le considérer comme un novateur bien audacieux, et qu'on doit seulement le juger comme plus habile que ses contemporains restés inconnus.

— *La Vierge aux anges* (nº du livret 174).

Giotto di Bondone (1276-1336), peintre, sculpteur, ingénieur, poëte, né à Colle, aux environs de Florence. (Ecole florentine.) Giotto est incontestablement le fondateur de l'école florentine. Le petit gardeur de chèvres que Cimabuë enleva à sa modeste condition, et auquel il ouvrit son atelier, est le premier peintre qui s'inspira directement de la nature et débarrassa l'art des langes hiératiques qui entravaient ses progrès. Avec lui le dessin s'assouplit, les draperies indiquent mieux les mouvements et la forme du corps humain; il remplace les fonds d'or par des paysages; et il passe pour avoir le premier réussi à faire des portraits. Comme Cimabuë, son maître, Giotto fut grandement honoré des puissants de cette époque, et il devint l'ami de ses contemporains les plus célèbres, Dante, Pétrarque, Boccace et Villani. Il voyagea beaucoup en Italie, et orna un grand nombre de villes de ses ouvrages. Le pape Clément V le fit venir à Avignon. Le livret du Louvre consacre, à ce propos, une erreur longtemps accréditée par l'histoire et par la critique, à savoir, que les fresques qui subsistent encore dans le palais des papes sont l'œuvre de l'artiste florentin. Il est démontré aujourd'hui que ces fresques, dont une portion peut être plus sûrement attribuée à Simon Memmi, n'ont pu être exécutées par le Giotto, puisque la partie du palais où on les voit fut construite dix ans après le voyage de cet artiste sur les bords du Rhône. Giotto laissa de nom-

breux élèves, parmi lesquels nous citerons Simon Memmi, Taddeo Gaddi, Campana, Ottaviano da Faenza, Poce da Faenza, Guglielmo da Forti.

— *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (209). Giotto a peint au bas de la composition principale, trois autres sujets : *la Vision du pape Innocent III. — Saint François, suivi de ses douze premiers compagnons, reçoit du pape Innocent III, en 1210, l'habit et les statuts de son ordre. — Saint François parlant à des oiseaux.*

Gaddi (Taddeo) ou **Taddeo di Gaddo Gaddi** (vers 1300-1366). (Ecole florentine.)

— *Gradin d'autel* divisé en trois compartiments (199).

Bartolo (Taddeo di), né à Sienne (1363-1422). (Ecole florentine.)

— *Retable* divisé en trois compartiments : 1° *la Vierge et l'enfant Jésus ; — 2° saint Gérard ; — 3° saint Paul, saint André et saint Nicolas, évêque de Myre* (63).

Gentile da Fabriano, né à Fabriano (marche d'Ancône), vers 1370, mort à Rome, en 1450. (Ecole ombrienne.) Elève, selon les uns, d'Alegretto Nuzi di Gubbio, et aussi de Fra Beato Angelico, selon Vasari. Gentile travailla à Sienne, à Pise, à Venise et surtout à Rome, où il fut appelé par le pape Martin V. Principaux élèves : Jacopo Bellini, Jacopo Nerito da Padua, Paolo da Siena, Gioviani da Siena.

— *La Présentation au temple* (202).

Giovani (Fra) **da Fiesole**, dit **l'Angelico** ou **il Beato Angelico**, né dans la province de Mugello (Toscane), mort en 1455. (Ecole florentine.) Avant de se faire moine, avec son frère, il s'appelait Guido ou Guidolino. Son maître est inconnu. Les deux frères, forcés d'abandonner leur couvent de Fiesole, par suite des troubles qui agitaient l'Italie, se retirèrent à Foligno, d'où la peste les chassa à son tour. Ils revinrent successivement à Cortone et à Fiesole, où l'Angelico exécuta de nombreux travaux. Appelé, en 1436, à Florence, il y resta neuf ans ; puis il se rendit à Rome, où il peignit des fresques dans la chapelle du palais de Saint-Pierre. A cette époque, il avait atteint le plus haut

sommet de sa gloire; mais ni les honneurs, ni sa passion pour l'art, n'altérèrent jamais ses sentiments de piété profonde. Toute sa vie il resta le plus humble des moines de son ordre.

— *Le Couronnement de la Vierge et les Miracles de saint Dominique* (214). Ce tableau à la détrempe peut être considéré comme une des meilleures pages de l'Angelico, et suffit à faire connaître sa manière et son style à ceux-là mêmes qui n'iront jamais visiter ses grands travaux d'Italie. A voir l'ordonnance systématique de cette composition, on se croirait devant une œuvre contemporaine de Cimabuë. Le peintre n'a pas pu oublier qu'il était moine, et a imprimé à son œuvre un caractère hiératique qui semble emprunté aux traditions byzantines. Mais à côté du style gothique qui semble antidater cette composition du quatorzième siècle, quel sentiment exquis dans les têtes, quelle chasteté rêveuse et sereine à la fois dans les attitudes! et aussi, à côté de draperies roides et monotones, quelle délicatesse de modelé dans certains détails, et quelle élégance naïve dans les contours!

Dono (Paolo di), dit **Paolo Ucello** ou **Ucelli**, né entre 1396 et 1402, mort en 1479. (Ecole florentine.)

— *Portraits* du Giotto, d'Ucello, de Donatello, de Brunelleschi et de Giovani Manetti (184).

Lippi (Fra Filippo), né vers l'an 1412, à Florence, mort à Spoleto, en 1469. (Ecole florentine.) Orphelin à l'âge de deux ans et recueilli dans le couvent del Carmine, il se fit moine. Les biographes ne sont pas d'accord sur les maîtres qui lui donnèrent les premières leçons de son art. Dans une promenade sur mer, il fut enlevé par des pirates barbaresques et resta plusieurs années en captivité en Afrique. En 1438, il était de retour à Florence, et chargé d'un grand nombre de travaux décoratifs pour les couvents et les églises. Il devint amoureux de Lucrezia Buti, religieuse du monastère de Sainte-Marguerite, qu'il enleva. On prétend qu'il mourut empoisonné par les parents d'une de ses maîtresses. Son fils Filippino fut son élève et celui de Masaccio. C'était un artiste de talent, même de génie

à en juger par les peintures de la chapelle Brancacci del Carmine, à Florence, qui furent longtemps attribuées à Masaccio.

— *La Nativité de Jésus-Christ* (233). Vasari prétend que la figure de la Vierge est le portrait de Lucrezia Buti. — *La Vierge et l'enfant Jésus adorés par deux saints abbés.*

Bellini (Gentile), né et mort à Venise (1421-1507), élève de son père Jacopo Bellini, de Girolamo Mattini et de Mantegna. (Ecole vénitienne.) Il travailla à Padoue et à Venise avec son frère Giovanni, et fut ensuite envoyé par le sénat de cette république à Constantinople, sur la demande du sultan Mahmoud. De retour à Venise, il fit de grands travaux de décorations et fondit en bronze plusieurs médailles.

— *Réception d'un ambassadeur de Venise à la cour de Constantinople* (68). Cette toile curieuse montre quels progrès a accomplis la peinture, qui vise maintenant au naturalisme et à la couleur. — *Portraits* de Jean et de Gentile Bellini (69). Ce tableau fut longtemps attribué à Giovanni, mais le livret le restitue au Gentile. — Ecole de Giovanni Bellini : *la Vierge et l'enfant Jésus* (70).

Giovanni Bellini, dont malheureusement le Louvre ne possède aucun tableau, frère du Gentile, fut le véritable fondateur de la grande école de Venise, le maître du Giorgion et du Titien.

Mantegna (Andrea), peintre, graveur, architecte et géomètre, né à Padoue en 1431, mort en 1506. (Ecole vénitienne.) Comme le Giotto, il gardait les moutons, quand il fut adopté par Francesco Squarcione comme son fils et son élève. Il prit dans l'atelier de ce peintre le goût de l'antique. A dix-huit ans, Andrea était déjà célèbre, et nous le voyons travailler successivement à Padoue, à Florence et à Rome. Il vint aussi à Venise, où il épousa la fille de Jacopo Bellini. Andrea laissa plusieurs fils, Francisco, Ludovico-Bernardini et Giovanni-Andrea, qui furent tous des peintres de mérite.

— *Le Christ entre les larrons* (249), remarquable par l'entente des groupes, la vérité et le pathétique de

l'expression, et le sentiment du naturalisme, qui annonce l'école vénitienne. — *La Vierge de la Victoire* (250), d'un grand style et d'une belle tournure. — *Le Parnasse* (251), un des plus charmants tableaux de Mantegna, tout imprégné d'un parfum antique, avec une roideur et une sécheresse naïves caractéristiques de l'époque. — *La Sagesse victorieuse des Vices* (252), dans le même style que le précédent, et non moins important.

Signorelli di Gigio ou **Egidio** (Luca), dit **Luca da Cortona**, né à Cortona, vers 1441, mort après 1524. (Ecole florentine.) Elève de Pietro della Francesca, et peintre éminent. Il ne faut pas le juger au Louvre, mais sur ses fresques du dôme d'Orvieto, de la Sixtine, des églises d'Arezzo, de Pérouse, etc. Il fut le premier qui imprima à son style ce cachet de véhémence et de recherche de la grande tournure, et ces préoccupations de la science de l'anatomie, qui sont la marque de l'école de Florence. Michel-Ange étudia ses ouvrages. — Elèves : son fils Antonio, son neveu Francesco, Turpino Zaccagni et Angelo Barnabei.

— *La Naissance de la Vierge* (402).

Mais voici venir, avec le Pérugin, l'époque où vont se décider les doctrines de l'art en Italie. Déjà nous avons vu, par les tentatives des Mantegna et des Bellini, la peinture chercher son but dans le naturalisme, le mouvement et la couleur; l'art se rapprocher du réel, en devenant plus profane, mais aussi plus humain. Pérugin paraît devoir un instant l'arrêter sur cette route; il semble que cet artiste éminent soit venu juste au moment où allait se montrer Michel-Ange, pour résumer les doctrines du passé dans une manière déjà habile et plus expérimentée que celle des primitifs, leur grâce naïve et leur candeur. Cependant il combat contre l'invincible auteur du *Jugement dernier*, non plus déjà avec le style ultra-mystique de l'Angelico, mais avec un style plus tempéré et déjà plus mondain, quoi qu'en aient dit ses admirateurs exclusifs.

Vanucci (Pietro), dit **il Perugini** ou **le Pérugin**, né près de Pérouse, en 1446, mort en 1524. (Ecole ombrienne.) Les premiers maîtres du Pérugin sont restés

inconnus, malgré les affirmations et les conjectures des biographes ; mais nous savons qu'il étudia à Florence, sous Andrea del Verocchio. La popularité, la gloire et la fortune couronnèrent ses efforts. Ses tableaux se virent recherchés dans toute l'Europe. Il travailla à Florence et à Rome ; mais ses plus remarquables travaux de décoration se voient à Pérouse, dans la salle du Cambio. Pérugin eut une nombreuse école, et compta parmi ses élèves un maître dont le nom efface celui de tous ses condisciples : Raphaël.

— *La Nativité de Jésus-Christ* (441). — *La Vierge te-*



La Vierge tenant l'enfant Jésus (442).

nant l'enfant Jésus, adoré par deux saintes et deux anges (442) ; un des beaux Pérugins qui existent, le plus beau de tous ceux qu'il y ait en France, après celui de Lyon, pourtant. (Payé 53,000 francs, avec les frais, à la vente du roi de Hollande Guillaume II, en 1850.) —*La Vierge, l'enfant Jésus, saint Joseph et sainte Catherine* (443).—*Saint Paul* (444). —*Combat de l'Amour et de la Chasteté* (445); très-curieux, peint d'ailleurs dans la manière expéditive adoptée par le maître après 1500.

Ghirlandajo (Benedetto) ou **Grillandajo** (1458-1499). (Ecole florentine.) Ce nom de Ghirlandajo vient d'un bijou façonné en forme de guirlande, fort en usage à Florence, et que fabriquait Tommaso Bigondi, orféyre de cette ville, père de notre artiste.

—*Jésus-Christ sur le chemin du Calvaire* (203).

Ghirlandajo ou **Grillandajo** (Domenico), peintre, orféyre, mosaïste (1449-1498). (Ecole florentine.) Travailla dans plusieurs villes d'Italie, et compta Michel-Ange parmi ses élèves.

—*La Visitation* (204).

Ghirlandajo (Ridolfo), né à Florence, en 1482, mort à soixante-quinze ans, selon Vasari. (Ecole florentine.) Fils du précédent, ami de Raphaël, il étudia sous Fra Bartolommeo. Il jouit d'une grande renommée, et compta parmi ses élèves Michele di Ridolfo et Pierino del Vaga.

—*Le Couronnement de la Vierge* (205).

Carpaccio (Vittore), né en 1450, vivait encore en 1522. (Ecole vénitienne.)

— *La Prédication de saint Etienne à Jérusalem* (123).

Raibolini (Francesco), dit **il Francia**, né et mort à Bologne (1450-1517), élève de Marco Zoppo et du Squarcione, peintre et orféyre. Le Francia est d'un des maîtres éminents dont l'absence se fait regretter au Louvre. Nous disons l'absence, malgré l'affirmation du livret qui attribue à cet artiste le magnifique portrait d'homme (318) du salon carré, longtemps donné à Raphaël, puis au Giorgion, puis à Sébastien del Piombo.



La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne (481).

Ce chef-d'œuvre, car c'est un véritable chef-d'œuvre, ne nous semble appartenir à aucun de ces grands artistes. Pourquoi ne pas supposer qu'il a été exécuté par quelque génie inconnu, mort avant d'avoir pu se faire un nom?

Vinci (Lionardo da), peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, littérateur, musicien, né au château de Vinci, près de Florence, mort au château de Cloux, près d'Amboise (1452-1519). (Ecole florentine.) Elève d'Andrea del Verocchio. Il fonda, à Milan, une académie, et peignit dans cette ville la fameuse Cène du couvent de Sainte-Marie. Chacun sait qu'il concourut, en 1504, avec Michel-Ange, pour le célèbre carton de la Bataille d'Anghiari, et qu'il vainquit, du moins dans l'opinion des juges, son illustre rival. Après avoir habité, à plusieurs reprises, Florence et Milan, puis visité Rome, il vint en France, appelé par François Ier. Une tradition longtemps accréditée veut qu'il y soit mort entre les bras du roi; mais il est démontré que celui-ci se trouvait à Saint-Germain quand expira, à Cloux, chargé de gloire et d'années, le peintre de Florence. Vinci mérite une place à part dans l'école italienne, non-seulement par son génie, qui fut incontestable, mais par l'originalité de sa manière et de son style, la grâce inimitable de son modelé, son extrême fini et l'absence de préoccupation de l'art antique, au moins dans les tableaux de chevalet, et surtout par un charme étrange et saisissant qui lui est propre, et que personne n'a jamais surpassé. Il fonda une nombreuse école, d'où sont sortis B. Luini, Beltroffio, Salaï, Melzi, Cesare da Cesto, Credi, Ferrari, Janino, Marco da Oggione, Lomazo, ses élèves ou ses imitateurs.

— *Saint Jean-Baptiste* (480). — *La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne* (481); un des chefs-d'œuvre du Vinci, qu'on lui a maladroitement contesté. Il existe plusieurs copies ou reproductions de cet admirable morceau; mais, comme l'auteur du catalogue du Musée, nous sommes portés à croire que le Louvre possède l'original. — *La Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean et un ange* (482); — *Portrait* de femme (483) : celui de la duchesse

de Mantoue, selon le père Dan, historien de Fontainebleau; de la belle Féronnière, selon une opinion plus accréditée, mais parfaitement fausse; ou enfin de la célèbre maîtresse de Louis Sforce, Lucrezia Crivelli. — *Portrait* de Mona Lisa, connue sous le nom de la Joconde (484); ce portrait, qui est peut-être le chef-



La Joconde (484).

d'œuvre du Vinci, acheté par le roi François Ier pour la somme, énorme à cette époque, de 12,000 livres, est un morceau où se résument, de la façon la plus complète, les qualités du maître. On ne peut qu'admirer l'art merveilleux qui a su rendre la nature avec un fini si précieux qu'il dépasse les habitudes de la miniature,

et qui reste pourtant du grand art. « On remarque, dit Vasari, dans ce portrait un sourire si agréable, que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose extraordinaire et vivante autant que la nature même. » — *Bacchus* (485). — Vinci (d'après le), copie de *la Cène* (486).

Credi (Lorenzo di), né à Florence, en 1453, vivait encore en 1536. (Ecole florentine.) Elève d'Andrea Verocchio et son exécuteur testamentaire.

— *La Vierge présente l'enfant Jésus à l'adoration de saint Julien et de saint Nicolas* (177). Le meilleur tableau du peintre, selon Vasari.

Pinturicchio (Bernardino di Benetto, dit *il*), né à Pérouse, en 1454, mort en 1513. (Ecole ombrienne.)

— *La Vierge et l'enfant Jésus.*

Solari ou **Solario** (Andrea, dit **il Gorbo**) (1458-1509). (Ecole lombarde.)

— *La Vierge et l'enfant Jésus* (403). Une des plus charmantes productions de l'école du Vinci, aussi remarquable par le charme aimable de l'expression que par la grâce et l'élégance de la composition et du dessin.

Luini ou **Lovini da Luino** (Bernardo), né vers 1460, vivait encore en 1530. (Ecole lombarde.) Elève, selon toutes probabilités, de Stefano Scotto, et l'un des plus habiles imitateurs du Vinci. Cet artiste est parfaitement représenté au Louvre par

— *La Sainte famille* (240); — *le Sommeil de Jésus* (241); — et son tableau de *Salomé, fille d'Hérodiade, recevant la tête de saint Jean-Baptiste* (242).

Costa (Lorenzo), né à Ferrare, en 1460, mort en 1535, fondateur de l'école ferraraise.

— *La Cour d'Isabelle d'Este* (175).

Garbo (Raffaello del), dit **il Raffaellino**, né à Florence, vers 1446, mort en 1524. (Ecole florentine.) Elève et imitateur de Filippo Lippi, peintre un peu précieux, mais élégant et fin, comme le montre son

— *Couronnement de la Vierge* (200), un de ses meilleurs tableaux.

Albertinelli, né à Florence, vers 1467, mort vers

1512. (Ecole florentine.) Elève de Cosimo Roselli, d'abord batteur d'or, puis peintre; il se lia avec Fra Bartolommeo, et imita sa manière. Nature passionnée et mobile à l'excès, il se livra avec ardeur aux plaisirs, abandonna un instant la peinture, se fit aubergiste et mena une vie de débauche, puis reprit sa palette et vint dans sa patrie mourir de fatigue et d'épuisement.

— *Saint Jérôme et saint Zénobe adorant l'enfant Jésus* (24). — *Jésus apparaissant à la Madeleine* (25).

Beltroffio (Giovanni-Antonio), né en 1467, mort en 1516. (Ecole florentine.)

— *La Vierge de la famille Casio* (71). Beltroffio fut plutôt un amateur qu'un peintre vivant de sa profession. Selon l'*Histoire de la peinture en Italie*, de Lanzi, le tableau que nous avons au Louvre serait même le seul authentique de cet élève de Léonard de Vinci, qui avait d'ailleurs un talent réel et imita la manière de son maître.

Bartolommeo (Fra) **del Fattorino**, dit **Baccio della Porta** ou **il Frate**, né à Savignano (Toscane), en 1469, mort à Venise, en 1517. (Ecole florentine.) Bartolommeo fut élève de Cosimo Roselli, mais il étudia aussi les ouvrages du Vinci. Doué d'une âme ardente, il embrassa les doctrines de Savanarole, et s'en montra partisan si passionné, qu'après une prédication du réformateur contre les peintures indécentes, il brûla toutes ses études faites sur le modèle vivant. Le jour où les doctrines de Savonarole se virent proscrites et l'apôtre avec elles, l'artiste resta fidèle à la fortune du moine. Il s'enferma avec lui dans le couvent de San-Marco. Le couvent fut assiégé, et Savonarole tomba entre les mains de ses ennemis. Baccio fut tellement frappé des horreurs de cette lutte et de la fin tragique de Savonarole, qu'il prit l'habit des frères prêcheurs, et renonça pendant quatre ans à la peinture, qu'il ne reprit que sur les instances des moines de son couvent. Bartolommeo travailla à Florence, visita Venise, Rome, et revint mourir à Florence, à l'âge de quarante-huit ans. Il fut l'ami de Raphaël et travailla beaucoup avec Albertinelli, qu'il s'associa pour plusieurs grands ou-

vrages. La manière et le style de Michel-Ange le séduisirent à leur tour, surtout vers la fin de sa vie, autant que l'avaient fait d'abord ceux du Vinci. Ce maître résume en quelque sorte, et sans rien perdre des qualités qui font l'artiste original, les qualités diverses des écoles de Florence et de Rome. On retrouve dans ses œuvres, à côté de l'élégance de Raphaël, le sentiment naïf et candide des maîtres primitifs, et plus tard le souffle puissant, mais chez lui plus contenu, la tournure épique du Buonarotti, un coloris d'une grande intensité, sinon d'un grand charme, emprunté aux écoles de Venise, et une recherche et une entente du clair-obscur fort remarquables pour son temps et pour son pays.

— *La Salutation angélique* (64).— *La Vierge, sainte Catherine de Sienne et plusieurs saints* (65); un des beaux et des plus complets tableaux du Frate et de sa dernière manière.

Barbarelli (Giorgio), dit **il Giorgione** (1477-1511). (Ecole vénitienne.) Si nous ne possédons rien de Giovanni Bellini, le véritable fondateur de l'école de Venise, en revanche nous avons deux beaux tableaux de son illustre élève Giorgione, l'émule et le condisciple du Titien. Et parmi ces deux tableaux d'un maître dont l'œuvre considérable, malgré la brièveté de sa vie, consistait surtout en peintures décoratives, en grande partie détruites aujourd'hui, nous en comptons un, *le Concert champêtre,* qui est un véritable chef-d'œuvre, et qui mérite bien les honneurs du salon carré.

— *Le Concert champêtre* (44) est à la fois une scène familière et une fantaisie : des personnages, vêtus du costume vénitien, conversent, au milieu d'un paysage, avec une femme entièrement nue, tandis qu'une autre femme, à peine couverte d'une draperie, verse de l'eau dans une auge en pierre. Voilà tout le sujet; seulement, le paysage splendide, doré par une chaude lumière, l'ampleur et la souplesse du dessin, la richesse et l'harmonie de la couleur, donnent à cette composition, dont il est impossible pourtant de deviner le sens, un charme inexprimable de réalité poétique.—*Sainte famille, plu-*

sieurs saints et un donateur (43). — Barbarelli (attribué à): *la Tête de saint Jean-Baptiste présentée à Salomé* (45). — *Portrait* de César Borgia (520). — *Portrait* d'un homme d'armes (520 *bis*). Ce très-beau tableau, qui appartient certainement à l'école de Venise, nous semble dater d'une époque un peu postérieure à celle du Giorgion, où déjà le procédé et l'habileté de main remplacent l'exécution savante, mais plus naïve, des maîtres véritables.

Vecellio (Tiziano), né à Pieve, dans la province de Cadore, en 1477, mort de la peste, en 1576. (Ecole vénitienne.) Notre cadre ne nous permet pas d'entrer dans de grands détails sur ce maître illustre, dont la vie de centenaire ne fut remplie que de gloire et de travaux. Elève, dès l'enfance, d'un peintre aujourd'hui inconnu, Antonio Rossi, il entra ensuite dans l'atelier de Sebastiano Zuccato, puis dans celui de Gentile Bellini, et enfin dans celui de Giovanni, où il rencontra le Giorgion, dont il devint le rival. Il le prit même pour modèle, si tant est que l'on puisse dire que le Titien eut jamais de modèle; ou plutôt la vue des ouvrages de son condisciple lui ouvrit les voies nouvelles où jamais il ne fut dépassé. Personne, parmi les contemporains du Titien, n'arriva à une gloire plus haute, à une renommée plus retentissante et aussi plus légitime. Honoré dans son pays à l'égal des patriciens, créé chevalier et comte palatin par Charles-Quint, qui le mettait au-dessus de tous les peintres de son temps, il peignit pour presque tous les souverains d'Europe, et orna Venise de chefs-d'œuvre.

Dans sa jeunesse, Titien avait travaillé à Vicence; mais lorsqu'il fut tout à fait célèbre, il ne quitta guère son pays que pour aller à Rome, à Inspruck et à Trente. Il laissa de nombreux élèves, parmi lesquels son fils, Orazio Vecellio; son neveu, Marco Vecellio. Au reste, presque tous les artistes de Venise fréquentèrent son école.

— *La Vierge, l'enfant Jésus, saint Etienne, saint Ambroise et saint Maurice* (458). — *Sainte Famille* 459), connue sous le nom de *la Vierge au lapin*. —

La Vierge, l'enfant Jésus, sainte Agnès et saint Jean (460). — *Sainte Famille* (461). — *Les Pèlerins d'Emmaüs* (462); un des beaux et justement renommés tableaux du Titien, un de ceux où il a le mieux montré la largeur et la beauté de son exécution, la puissance et l'harmonieuse richesse de sa palette. — *Le Christ entre un soldat et un bourreau* (463), souvent attribué au Bordone ou à Schiavone, à notre avis, au moins avec autant de raison qu'au Titien. — *Le Couronnement d'épines* (464) est assurément de ce grand maître, puisqu'il est signé de son nom, et que, d'ailleurs, on y remarque des qualités de puissance et de force auxquelles peu d'autres artistes pourraient prétendre. Mais nous sommes loin cependant d'admirer sans réserve ce tableau, exécuté par Titien à l'âge de soixante-seize ans. L'abus des tons *laqueux* donne à cette composition une harmonie de convention, et l'exécution, malgré son côté grandiose, sent le procédé et la recette. Toutefois, le dessin reste héroïque et magistral.—*Le Christ au tombeau* (465). Là, il n'y a plus qu'à admirer; sentiment, forme, couleur, poésie, tout concourt à faire de ce tableau un chef-d'œuvre. Michel-Ange reprochait aux Vénitiens de ne point savoir dessiner. Il comprenait le dessin autrement que le glorieux élève du Bellini; mais pourtant il nous semble impossible de croire qu'il n'eût pas loué le dessin du Christ, si savant, si souple et si large, que jamais, depuis Phidias, personne n'a compris et rendu la forme d'une plus belle manière. Les critiques partisans exagérés des classifications, et qui veulent bien reconnaître le don de la couleur aux Vénitiens, n'ont pas assez vu que le Titien était un des plus grands dessinateurs qui eussent existé. — *Saint Jérôme à genoux devant un crucifix* (466). — *Une Session du concile de Trente* (467), aussi curieux sous le rapport historique qu'au point de vue pittoresque; un chef-d'œuvre, d'ailleurs, de finesse de couleur et d'exécution. — *Jupiter et Antiope* (468). Cette composition, plus connue sous le nom de *la Venus del Pardo*, bien qu'un peu décousue et gâtée par des retouches, n'en est pas moins un des beaux mor-



Le Christ au tombeau (465).

ceaux du Titien. — *Portrait* de François Ier (469), évidemment fait, non d'après nature, comme on l'a cru pendant longtemps, mais d'après une médaille; d'ailleurs, belle et fière peinture, modèle singulièrement flatté. — *Portraits* d'Alphonse d'Avalos, marquis de Guast, et d'une jeune femme (470). Les critiques se sont plus d'une fois évertués à chercher le sens de cette composition allégorique; mais ils ne l'ont pas pu trouver, pas plus qu'ils n'ont pu se mettre d'accord sur la question de savoir si l'admirable tête de femme représentée dans ce tableau était celle de la femme ou de la maîtresse d'Alphonse d'Avalos. — *Portrait* d'une jeune



Titien et sa Maîtresse (471).

femme à sa toilette (471). On a longtemps appelé ce tableau : *Titien et sa maîtresse*, mais sans donner à l'appui de cette dénomination aucune preuve sérieuse. D'autres croient y voir le portrait d'Alphonse I[er], duc de Ferrare, et de Laura Dianti, sa maîtresse ; hypothèse plus vraisemblable. Quoi qu'il en soit, ce tableau est une des merveilles du Titien, une de ses œuvres où son génie se montre au complet. — *Portrait* d'homme (474). — *Portrait* d'un commandeur de l'ordre de Malte (475). — *Portrait* d'homme (476), que le catalogue, sans en dire le motif, semble vouloir refuser au Titien. — *Portrait* d'homme (477). Cette fois, le doute du catalogue nous semble tout à fait injustifiable. Jamais le Titien n'a rien produit de supérieur à ce portrait, connu sous le nom de l'*Homme au gant ;* peut-être jamais rien d'égal, sinon les Vénus de la galerie de Florence. S'il n'était pas dangereux d'essayer une classification des chefs-d'œuvre de la peinture, nous dirions que ce portrait est le plus beau de tous ceux, non-seulement du Titien, mais de tous ceux que renferme le Louvre.

Vecellio (D'après Tiziano).

— *Portrait* du cardinal Hippolyte de Médicis (478). — *Sainte Famille* (479).

Dossi (Dosso) (1479-1560). (Ecole ferraraise.)

— *Sainte Famille* (185).

Uggione ou **Oggione** (1480-1530). (Ecole lombarde.)

— *Sainte Famille* (430).

Palma (Jacopo), dit **il Vecchio** ou **le Vieux**, né vers 1480, mort en 1548. (Ecole vénitienne.)

— L'*Annonce aux bergers* (277). Cette superbe peinture, longtemps attribuée au Titien, dont elle porte la signature évidemment fausse et mise après coup, est digne de ce grand maître par la puissance et l'harmonie de la couleur, comme par la fierté de l'exécution.

Lotto (Lorenzo) (1480-1560). (Ecole vénitienne.)

— *La Femme adultère* (238).

Mazzollini (Ludovico) (1481-1530). (Ecole ferraraise.)

— *Sainte Famille* (235).

Tisio (Benvenuto), dit **il Garofalo** ou **Garofolo**, du nom de sa patrie Garofolo, dans le Ferrarais (1451-1539). (École ferraraise.) Le Garofalo, l'ami du Giorgion, du Titien, de Raphaël et de Michel-Ange, en un mot, de tous les maîtres illustres de la renaissance, fut un de ces praticiens exercés dont les œuvres reflètent tour à tour toutes les écoles et tous les styles, ou les confondent dans une manière éclectique généralement fort admirée de leurs contemporains. Cependant, malgré sa science de dessinateur, sa facilité à produire et à exécuter, ne saurions-nous le mettre au même rang que les fondateurs d'écoles.

— *La Circoncision* (418). — *Sainte Famille* (419). — *Sainte Famille* (420). — *Madone* (421).— *Le Mystère de la Passion* (422).

Nous arrivons maintenant à la gloire la plus incontestée de l'art moderne, c'est le nom de Raphaël, du maître divin, que lui donnaient ses élèves et ses contemporains, et que la postérité a confirmé, qui se trouve sous notre plume. Celui de Michel-Ange manque à la collection de peintures du Louvre ; mais nous le retrouverons dans les salles de sculpture. Aussi bien, quand apparaît Raphaël, l'art est à son apogée ; les maîtres s'appellent Michel-Ange, Giorgion, Titien, Léonard de Vinci, Pérugin : il semble qu'il n'y a plus place pour un nouveau génie entre les écoles qui, comme celle de Venise, cherche la fin de l'art dans une sorte de réalisme splendide et poétique ; ou, comme celle de Florence, dans la science et dans la force, et ne veut emprunter à la nature que son côté héroïque, terrible ou grandiose, ou enfin comme celle du Pérugin, qui paraît vouloir arrêter ces tentatives audacieuses, au nom des traditions du passé ; école réactionnaire qui devait succomber en face des écoles ennemies et du progrès de l'esprit humain, malgré la grâce naïve de son chef éminent, dernier souffle du moyen âge, expirant au complet épanouissement de cette glorieuse saison de l'histoire qu'on appelle la renaissance. On peut dire de Raphaël qu'il imposa à l'art de son temps une sorte d'éclectisme, et que ce grand génie, tour à tour préoc-

cupé du style de son maître Pérugin et du style de Michel-Ange, se fit une manière individuelle, celle de la troisième époque de sa vie, où se retrouvent résumées les tendances de tous les maîtres ses contemporains, à l'exception de ceux de Venise; encore l'influence de cette école se fait sentir cependant, pour un observateur attentif et instruit, dans ses derniers travaux.

Sanzio (Raffaello), peintre, architecte, né à Urbino, le vendredi-saint 1483, mort à Rome, le vendredi-saint 1520. (Ecole romaine.) Nous n'entreprendrons pas de raconter la vie de Raphaël, cette vie si courte et si pleine de gloire et de chefs-d'œuvre. Les principaux événements en sont connus de tout le monde. Tout le monde sait qu'il fut élève de Pérugin (son premier maître est resté inconnu), qu'il étudia ensuite les œuvres de Masaccio, qu'il devint l'ami de Fra Bartolommeo et de Francia, et que l'influence de ces artistes ne contribua pas peu à lui faire quitter sa première manière pour une manière plus large et plus libre. Quand il fut mandé à Rome par le pape Jules II, il était déjà célèbre dans toute l'Italie. Léon X ne protégea pas moins que son prédécesseur le peintre des *Stanze*, qui devint, à la mort de son oncle Bramante, directeur des constructions du Vatican. C'est alors qu'il dessina les compositions des Loges, peintes par ses élèves; car il ne pouvait suffire à exécuter seul les immenses travaux dont il était chargé et les innombrables conceptions de son génie. Non content, en effet, de travailler pour le pape, nous le voyons occupé des admirables décorations de la Farnésine, peintre de portraits et d'histoire. Aussi, quand il mourut, à l'âge de trente-sept ans, non d'excès amoureux comme on l'a prétendu, mais d'épuisement et de fatigue, il avait déjà rempli une tâche qui semble au-dessus des forces humaines.

Raphaël fonda l'école de Rome, dont l'influence effaça celle de toutes les écoles rivales. Parmi ses élèves, on doit citer Jules Romain, Polidoro Caldara, Pierino del Vaga, Giovanni da Udine, Penni, etc.

— *La Vierge, l'enfant Jésus et le jeune saint Jean* (375). Cette composition, plus connue sous le nom de

la Belle Jardinière, appartient, comme le fait remarquer le livret, à la deuxième manière du maître ; c'est une de ses productions les plus célèbres dans ce genre, une de celles que la grâce, l'élégance et la pureté du style, du dessin et de la composition, rendent le plus dignes d'être signées du peintre d'Urbin. — *La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean* (376), première manière. — *Sainte Famille* (377). Il y a, sur cet admirable chef-d'œuvre exécuté en 1518, c'est-à-dire deux ans avant la mort de Raphaël, une tradition fort répandue et que le livret du Louvre détruit avec raison. On a coutume de croire que cette Sainte Famille, ainsi que le saint Michel peint à la même époque, et que nous allons citer tout à l'heure, avaient été commandés directement à l'artiste par François Ier et payés si généreusement par le monarque, que Raphaël, ne voulant pas se laisser surpasser en grandeur d'âme, même par un roi, avait fait don à ce dernier d'un troisième tableau. La vérité est que cette anecdote, qui aura ses partisans jusqu'à la fin des siècles, à cause de sa couleur romanesque, est complétement apocryphe. Les deux tableaux dont il s'agit ont bien fait partie de la précieuse collection formée à Fontainebleau sous François Ier, mais ils ont été donnés en présent à celui-ci par Côme de Médicis. Quoi qu'il en soit, ce tableau est un des plus précieux qu'aient produits le génie et la main de Raphaël. Peut-être n'y retrouve-t-on pas la naïveté à la fois si élégante et si pure des premières Madones exécutées par l'élève de Pérugin : peut-être la composition, d'une ordonnance si savante dans son apparente simplicité, n'offre-t-elle pas ce charme de spontanéité qui marque d'un caractère si frappant presque toutes les créations du maître, et voit-on trop le calcul et l'arrangement dans l'harmonieuse combinaison des lignes ; mais le dessin a une grandeur inimitable, et la manière du peintre s'y montre avec une fierté, une largeur et une puissance souveraines. Des admirateurs, dont l'enthousiasme dépassait l'intelligence, ont prétendu que la couleur de ce tableau pouvait se comparer à celle des maîtres de Venise ; c'est là une ap-

préciation qui n'est pas soutenable. Evidemment, à la fin de sa vie, et surtout dans cette toile, Raphaël se



La Sainte Famille (377).

montre préoccupé de la couleur plus qu'il ne le fut jamais; mais cette préoccupation, qui aurait peut-être

amené chez lui une quatrième manière, se traduit bien plus par la recherche de l'intensité du ton que par la richesse et le charme de la palette. Jamais ce grand génie ne fut un coloriste, et il ne serait très-certainement jamais devenu un émule du Titien et du Giorgion dans cette importante partie de l'art. — *La Vierge, sainte Elisabeth, l'enfant Jésus caressant saint Jean* (378). Suivant certains critiques, cette composition n'aurait pas été peinte par Raphaël lui-même, mais exécutée, d'après son esquisse, par Garofolo. — *Sainte Marguerite* (379). — *Saint Michel* (380). — *Saint Georges* (381). Tous deux exécutés dans la manière florentine du maître. — *Saint Michel terrassant le Dragon* (382). Ce tableau, dont nous avons parlé plus haut et qui est un des plus célèbres de l'artiste, est un de ceux qui excitent, à notre avis, les admirations les plus intempestives. Certaines gens veulent y retrouver à la fois les beautés les plus sublimes de la composition, de la couleur et du dessin. La vérité est qu'on ne saurait trop admirer la grande allure de la composition, l'expression d'héroïsme à la fois plein de dédain pour son ennemi et de majesté qui anime la figure de l'archange; mais que le dessin et le modelé, tour à tour ronds ou secs, les incorrections choquantes de détails, auraient dû faire reconnaître depuis longtemps la brosse ignorante et sacrilége des restaurateurs. Ce n'est pas à Raphaël, en effet, qu'il faut attribuer les maladresses et les fautes grossières que nous venons de signaler, il ne reste du divin peintre que la composition, et, pour ainsi dire, les linéaments de ce tableau, *réparé* d'abord par Primatice, « rétabli, » c'est-à-dire, selon un document incontestable, refait par un peintre inconnu du dix-septième siècle, et rentoilé plusieurs fois. — *Portrait* de Balthazar Castiglione (383). On a plus d'une fois, nous ne savons trop pour quels motifs, contesté à Raphaël ce portrait, qui doit être considéré comme un de ses chefs-d'œuvre. Jamais l'artiste, en effet, n'a poussé plus loin la science et la puissance du modelé, la fermeté et la finesse du dessin, et montré à un plus haut degré le don de transporter sur une toile



Saint Michel terrassant le Dragon (382).

l'expression de la vie et du caractère. — *Portrait* de Jeanne d'Aragon (384). Quelques écrivains ont prétendu que la draperie de ce portrait avait été exécutée par J. Romain. En ce cas, jamais J. Romain n'aurait dessiné d'une manière plus large et plus souple : aussi persistons-nous à penser qu'il faut attribuer à Raphaël le portrait tout entier. — *Portrait* d'un jeune homme (385), longtemps appelé portrait de Raphaël enfant, ce qui était absurde, puisque cette œuvre, une des plus charmantes du maître, est exécutée dans sa dernière manière, c'est-à-dire à la fin de sa vie. — *Portrait* d'homme (386). Le personnage du premier plan, selon quelques auteurs qui ne s'appuient sur aucun document sérieux, serait le maître d'armes de Raphaël, et le second personnage Raphaël lui-même, ce qui n'est pas soutenable. On a d'ailleurs contesté l'attribution même de ce portrait à Raphaël. D'aucuns en ont fait une œuvre de Sébastien del Piombo, d'autres ont prétendu y voir l'ouvrage du Pontormo.

Sanzio (Ecole de Raffaello). — *L'Abondance,* modèle pour une fontaine (387). Ce tableau pourrait bien être de G. Nanni da Udine, qui peignit souvent des ornements dans les compositions de Raphaël. — *Portrait* d'homme (388).

Sanzio (D'après Raffaello). — *La Vierge de la maison de Loreto* (389). — *L'Ecole d'Athènes* (390). — *La Messe* (391). — *La Bataille de Constantin* (392). — *La Dispute du saint sacrement* (393). — *Une Femme posant le pied sur un agneau,* allégorie (394).

Luciano (Sebastiano di), dit **fra Bastiano del Piombo**, né à Venise en 1485, mort à Rome en 1547. (Ecole vénitienne.) Nous ne possédons qu'un seul tableau de ce maître, élève de Jean Bellin, mais qui s'éprit à Rome de la manière de Michel-Ange et travailla souvent avec ce grand artiste. Du reste, les ouvrages à l'huile de Sébastien sont rares, et nous devrions nous estimer heureux de posséder sa *Visitation* (239), si elle n'avait eu à subir l'outrage d'une restauration, devenue d'ailleurs nécessaire, par l'état de délabrement où ce morceau, d'un si grand style et d'une si belle manière, était tombé.

Vannucchi (Andrea), dit **Andrea del Sarto**, de la profession de son père, qui était tailleur, né et mort à Florence (1488-1530). (Ecole florentine.) Tout le monde connaît la triste histoire de ce grand peintre. Elève d'un artiste médiocre, Giov. Barile, André s'enthousiasma bientôt pour la manière de Michel-Ange et devint rapidement un maître. Il se rendit en France sur la demande de François Ier, qui le reçut magnifiquement et lui fit une pension considérable (1518); mais il ne demeura qu'un an dans notre pays, et retourna à Florence, appelé par une lettre de sa femme Lucrezia, dont il était passionnément épris. Il avait promis au roi de revenir promptement, et s'était chargé de lui rapporter des statues antiques et des tableaux des maîtres les plus célèbres. Au lieu de remplir ses engagements, il dissipa, pour satisfaire au luxe de sa femme, l'argent qu'il avait reçu de François Ier. Il travailla avec ardeur à Florence, et était arrivé à une éminente réputation, d'ailleurs juste et méritée, quand il fut atteint de la peste, et mourut à quarante-deux ans, abandonné de tous ses amis et même de sa Lucrezia, à qui il avait sacrifié pourtant jusqu'à son honneur même.

— *La Charité* (437). Ce tableau, où brillaient les plus grandes qualités du peintre, une manière et un style élevés et fiers comme ceux de Michel-Ange, une exécution souple et large, une coloration harmonieuse, et ce sentiment de mélancolie profonde et sereine à la fois qui se retrouve empreinte dans presque toute son œuvre, a beaucoup souffert, à notre avis, de divers nettoyages et restaurations. — *Sainte Famille* (438). — *Sainte Famille* (439), encore plus défigurée que *la Charité*.

Vannucchi (D'après). — *L'Annonciation* (440).

Carrucci (Jacopo), dit **il Pontormo** (1493-1558). (Ecole florentine.) Le Pontormo fut un de ces praticiens habiles dont le nom ne saurait être mis à côté de celui des grands maîtres, malgré le talent incontestable qui éclate dans leurs œuvres. Bien que de son vivant il ait joui d'une grande renommée, légitime d'ailleurs



La Charité (437).

sur plus d'un point, il eut le tort, après s'être montré un artiste consciencieux, de tomber dans le pastiche, et de changer de manière et de style suivant les caprices de la mode et les intérêts de sa fortune.

— *Sainte Famille* (157). — *Portrait* d'homme (158).

Carrucci (D'après). — *La Visitation* (159).

Il semble impossible qu'après les grands noms et les grandes écoles que nous avons déjà cités, il y ait désormais place pour un génie nouveau, pour une manière nouvelle. Qui pourra désormais lutter avec Giorgion et Titien, pour la couleur et la vie ; avec les maîtres de Florence ou de Rome, avec Michel-Ange, Andrea del Sarto, Raphaël, pour la majesté, l'élégance ou la hauteur du style, la grandeur, la force ou la pureté du dessin ? Celui que nous allons nommer ne lutte pas, il atteint aux plus hauts sommets de l'art par des chemins nouveaux. Sans doute le Corrége, car tel est le nom illustre qui se rencontre sous notre plume, vit les ouvrages des maîtres de Venise ; il est de la famille des coloristes. On peut également trouver que son procédé de peinture a de l'analogie avec celui du Giorgion, et qu'il dessine les raccourcis avec une audace qui rappelle les Florentins. Mais qu'importent ces ressemblances ou ces points de rencontre entre ces glorieux génies ? Corrége est coloriste plein de charme, dessinateur habile à vaincre les difficultés les plus redoutables, cela est vrai; mais il l'est à sa façon, avec un sentiment qui lui est propre, et a le don d'une grâce que personne n'a jamais égalée. Malgré le roman imaginé par Vasari, sur les malheurs et la pauvreté de ce grand homme, il paraît acquis aujourd'hui qu'il fut très-considéré de son temps, qu'il jouit d'une honnête aisance, sinon d'une grande fortune, et qu'il ne faut pas chercher dans les misères de sa vie intime un contraste avec le radieux sourire de ses œuvres.

Allegri (Antonio), dit **il Corregio** (1494-1534). (Ecole lombarde.) On ignore, malgré tous les commentaires et les commentateurs, le nom de ses premiers maîtres, et même s'il eut des maîtres. Après en avoir fait un misérable, les biographes l'ont fait naître d'un



Le Sommeil d'Antiope (28).

gentilhomme, tandis qu'en réalité il était le fils d'un honnête marchand de Corregio (duché de Modène), fort à son aise. Vasari prétend qu'il mourut de la fatigue d'avoir porté de Parme à son pays natal une somme de soixante écus qu'on lui avait payée en monnaie de cuivre, et qu'attendait sa nombreuse famille pour ne pas mourir de faim. Or il est démontré que Corrége n'avait que quatre enfants, que son père lui avait laissé un héritage assez considérable, et que d'ailleurs ses tableaux étaient largement payés. D'où il suit que cette anecdote est parfaitement apocryphe selon toute vraisemblance, et qu'on aurait tort d'ajouter le nom du Corrége à la liste déjà trop nombreuse des génies méconnus.

— *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* (27). Vasari appelle ce tableau « un ouvrage *divin.* » Cette épithète appliquée à un chef-d'œuvre où éclate, à un degré jusqu'alors inconnu, un sentiment de grâce plein de chasteté assurément, mais assurément profane, montre mieux que tous les raisonnements où en est arrivé l'art en Italie. Combien sont abandonnées les tendances mystiques et hiératiques qu'on a essayé de faire revivre en plein dix-neuvième siècle! Du reste, cette toile est un des morceaux les plus estimés du Corrége, et une de celles où il se montre le mieux avec toutes ses qualités originales d'exécution, d'esprit, de poésie et de sentiment. — Pourtant le tableau suivant, *le Sommeil d'Antiope* (28), est encore plus complet. Dans ce sujet mythologique, traité avec une grâce plus séduisante, non la même, assurément, que celle de la statuaire antique, avec une largeur, une habileté d'exécution et un charme de couleur merveilleux, le Corrége n'avait pas à lutter contre les exigences de la poésie sacrée.

Allegri (Ecole d'). — *Le Christ couronné d'épines* (29).

Caldara (Polidoro), dit **Polidore de Caravage** (1495-1543). (Ecole romaine.) Les ouvrages de cet artiste, élève de Jean d'Udine et de Raphaël, qui l'employa dans les travaux de peinture des Loges, sont très-rares et presque toujours monochromes. Cette rareté

s'explique par ces deux motifs : qu'il peignit d'abord pour l'illustre chef de l'école romaine, et qu'il s'occupa ensuite, à Florence et à Naples, où il séjourna après la mort de Raphaël, à peindre des façades de maisons. Il fonda ensuite une école à Messine, où il mourut assassiné par un de ses élèves, Tonno Calabrese.

— *Psyché reçue dans l'Olympe* (96), peinture à la détrempe.

Rosso del Rosso, dit **maître Roux** (1496-1554). (Ecole florentine.) Cet imitateur de Michel-Ange vint en France mandé par François Ier, et travailla aux décorations de Fontainebleau, avec l'aide d'un grand nombre d'artistes d'Italie qui formèrent le noyau de l'école dite de Fontainebleau, dont l'influence fut si considérable et si persévérante dans notre pays. Aujourd'hui, les peintures exécutées par le Rosso dans le palais de François Ier, d'abord dégradées, puis restaurées à outrance, sont en petit nombre, la plupart ayant été détruites pendant les dix-septième et dix-huitième siècles. Le Rosso eut aussi une fin tragique : il s'empoisonna, poursuivi par le remords d'avoir accusé injustement de vol le Pellegrino son ami.

— *Le Christ au tombeau* (368). — *Le Défi des Piérides* (369). Le premier de ces tableaux est exécuté avec le maniérisme qui caractérise l'artiste florentin; en revanche, le second, à cause de son exécution sèche et naïve, a été longtemps attribué au Pérugin, dont il rappelle le style.

Pippi (Giulio), dit **Giulio Romano** (1499-1546). Cet élève de Raphaël, de tous le plus illustre, jouit de son vivant, après la mort de son maître dont il avait été le collaborateur préféré, d'une réputation et d'honneurs presque pareils à ceux qui avaient récompensé les œuvres et le génie du divin peintre. Raphaël, du reste, l'avait institué son héritier avec le Penni, et tous deux furent chargés d'achever ses travaux. Pourtant entre le maître et l'élève la distance est grande; et la réputation de Jules Romain est aujourd'hui bien déchue. Cependant cet artiste possédait des qualités éminentes : il fut un habile et un savant homme. Mais la préoccu-

pation constante de se tenir dans la voie tracée par le fondateur de l'école romaine, un esprit plus porté à l'imitation, à l'archaïsme, qu'à chercher ses inspirations dans un sentiment individuel et original, une préoccupation constante de remplacer l'étude de la nature par celle des monuments antiques et des œuvres du Sanzio, expliquent la froideur avec laquelle sont accueillies aujourd'hui les productions de Jules Romain, œuvres de professeur et non de maître, si l'on peut s'exprimer ainsi, où la science se montre trop souvent uniquement pour se montrer.

— *La Nativité* (293). — *Sainte Famille* (294). — *Le Triomphe de Titus et de Vespasien* (295). — *Vénus et Vulcain* (296). — *Portrait* de J. Romain (297).

Nous passons rapidement devant les tableaux de plusieurs maîtres de la fin du quinzième siècle, soit parce que leur mérite, d'ailleurs reconnu, les place trop au-dessous des maîtres véritables, soit parce qu'ils sont mal représentés au Louvre dans les œuvres qui leur sont attribuées, pour arriver à un habile homme qui commence, pour notre Musée, la série des peintures du seizième siècle.

Bonvicino (Alessandro), dit **il Moretto** (1500-1560) (école vénitienne), dont les compositions sont remarquables par leur style élégant et gracieux, une couleur harmonieuse et claire, a deux tableaux à Paris :

— *Saint Bernardin de Sienne et saint Louis de Sicile* (85). — *Saint Bonaventure et saint Antoine de Padoue* (86).

Bonifazio (1500-1552). (Ecole vénitienne.)

— *La Résurrection de Lazare* (81). — *Sainte Famille* (82). — *Sainte Famille* (83). Ces trois toiles représentent bien le talent d'un maître dont les ouvrages furent plus d'une fois confondus avec ceux du Titien.

Bordone (Paris) (1500-1570). Autre peintre célèbre de l'école de Venise, qui ne saurait être justement apprécié sur les tableaux suivants :

— *Vertumne et Pomone* (88). — *Portrait* d'homme (89), pourtant remarquable. — *Portraits* de Philippe II et de son précepteur (90).

Bronzino (Angiolo) (1502-1572). (Ecole florentine.) Nous possédons de ce maître, élève de Pontormo, un grand tableau :

— *Le Christ apparaissant à la Madeleine* (93), où se retrouvent très-frappants les qualités et les défauts particuliers à ce maître : un grand sentiment de la tournure, avec un dessin sec, dur et maniéré, mais savant et énergique. — Un admirable *portrait* placé dans le salon carré, sous le n° 94, est aussi attribué à ce peintre. Il a été longtemps donné à divers autres artistes, par exemple à Sébastien del Piombo. Nous avons de la peine à admettre le Bronzino pour l'auteur de ce chef-d'œuvre remarquable, surtout par la grandeur et la majestueuse simplicité du dessin et du style, une souplesse de modelé qui n'est pas commune dans l'école de Florence, et à peu près introuvable dans l'œuvre du peintre à qui on veut faire honneur de cette belle toile. On a dit aussi que ce portrait retraçait les traits du sculpteur Baccio Bandinelli, ce misérable rival de Michel-Ange, qui mit en pièces le carton de *la Guerre des Pisans* ; mais cette opinion est abandonnée à peu près aujourd'hui par tout le monde, attendu que le portrait n'offre pas la moindre ressemblance avec des portraits plus authentiques du Bandinelli.

Mazzola (Francesco), dit **il Parmigiano** (1503-1540). (Ecole lombarde.) Nous ne possédons du Parmesan, de ce praticien habile et précoce, et dont la manière éclectique reflète plus ou moins celle des grands maîtres de la renaissance, que deux peintures de dimension moyenne, représentant deux *Saintes Familles* (260, 261).

Daniele de Volterre, **Ricciardi** (Daniele), dit **Daniele da Volterra** (1509-1566). (Ecole florentine.) Le célèbre, peut-être trop célèbre auteur d'une Déposition de croix de l'église de la Trinité-du-Mont, ne nous est également connu que par une seule œuvre : *David tuant Goliath* (347). Cette peinture, exécutée sur les deux côtés d'une ardoise, donne une juste idée du talent de l'artiste, talent patient et minutieux, malgré la violente exagération des formes anatomiques.

Ponte (Jacopo da), dit **il Bassano** (1510-1592). (Ecole vénitienne.) Ce maître éminent, qui commença par imiter le Titien, mais qui, obéissant aux impulsions de son génie, se créa bientôt une manière libre, originale et pittoresque, et l'un des premiers, après le Corrége, qui aborda les effets tranchés d'ombre et de lumière, aimait à placer dans ses compositions des animaux qu'il excellait à représenter et à qui il donnait une importance égale à celle des personnages de l'histoire sacrée ou profane; ou plutôt il ne prenait le plus souvent prétexte de sujets élevés que pour avoir à peindre des animaux. Nous avons au Louvre un grand nombre de ses tableaux, parmi lesquels une magnifique *Mise au tombeau* (303), qui semble à M. Viardot appartenir plutôt à son frère Léandre. Un autre tableau, d'une superbe exécution et d'un grand caractère, est le portrait du sculpteur français Jean de Bologne (307).

— *L'Entrée des animaux dans l'arche* (298),—*le Frappement du rocher* (299), —*l'Adoration des bergers* (300), —*les Noces de Cana* (301),—*les Travaux de la campagne pendant la moisson* (305),—*les Travaux de la campagne pendant la vendange* (306), ne sortent pas de la manière habituelle du Bassan. — *Jésus sur le chemin du Calvaire* (302). — *Les Pèlerins d'Emmaüs* (304).

Vasari (Giorgio) (1592-1574). (Ecole florentine.) Elève de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto. L'historien célèbre des peintres de la Renaissance est représenté au Louvre par quatre tableaux : *la Salutation angélique* (453).— *Saint Pierre marchant sur les eaux* (454). — *La Cène* (455). — *La Passion de Jésus-Christ.* Les tableaux de chevalet de ce maître, qui fut tout à la fois peintre, sculpteur et architecte, sont rares; ceux que nous possédons montrent bien en lui le disciple de l'école de Florence, dont il a toutes les exagérations et aussi quelques qualités, un maniérisme élégant, des formes d'une longueur excessive, et en même temps du style et un sentiment décoratif très-réel.

Robusti (Jacopo), dit **il Tintoretto** (1512-1594), élève du Titien, qui, dit-on, ne voulut pas conserver dans son atelier un élève où il voyait un rival. Tin-



Le Paradis (351).

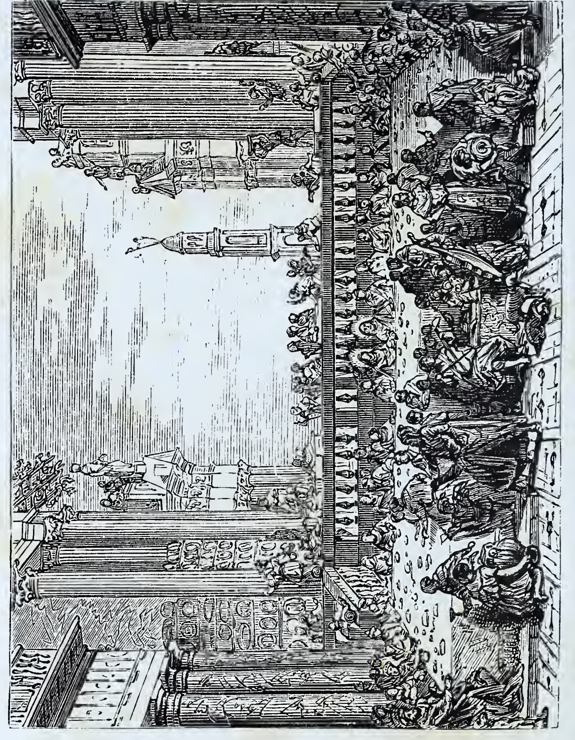
toret mérite une place à part dans l'école de Venise, non-seulement pour son génie, qui est incontestable, pour la science et la beauté de sa couleur, mais pour le caractère particulier de son dessin, véhément, passionné et souvent empreint de la grande manière de l'école de Florence. On ne peut pas juger le Tintoret à Paris, où nous n'avons de lui que quatre tableaux. Pourtant il n'y a qu'un grand génie, et extraordinaire, capable de concevoir et d'exécuter la prodigieuse esquisse du *Paradis* (351), son *Portrait* (352), *Suzanne au bain* (349), tableau incomplet, mais fière et solide peinture d'une rare puissance de ton, et le *Portrait d'homme* (353).

Caliari (Paolo), dit **Paolo Veronese**, né à Vérone en 1528, mort en 1588. (Ecole vénitienne.) Comme celle du Titien, la vie de Véronèse est peu fertile en incidents dramatiques. Malgré des assertions contraires, il est certain que ce grand artiste fut l'objet de l'admiration de ses contemporains, et que s'il n'arriva pas aux grands honneurs et à l'immense fortune du favori de Charles-Quint, c'est qu'il s'en montra médiocrement soucieux et qu'il rencontrait sa meilleure récompense dans les joies d'un travail sans relâche et dans l'exercice de son art. Jamais, en effet, il ne se trouvait chargé d'assez de commandes, et nous le voyons exécuter des travaux immenses pour une rémunération qui aurait semblé insuffisante à un artiste vulgaire. C'est ainsi qu'il peignit pour le couvent de Saint-Georges Majeur, à Venise, son fameux tableau des *Noces de Cana*, son chef-d'œuvre et l'orgueil de notre Musée, pour une somme de 972 francs, dont la valeur actuelle serait de 3,000 à peu près; or ce tableau ne mesure pas moins de 36^{m},66 de haut, sur une longueur de 9^{m},90. Véronèse doit être mis au premier rang des maîtres de Venise et de tous ceux d'Italie. Est-il le premier véritablement ou le second, c'est là une question qu'il ne nous appartient pas de résoudre. Les partisans des classifications minutieuses lui reprochent de n'avoir vu dans les sujets les plus augustes et les plus élevés qu'une matière à des compositions

pompeuses et décoratives, de manquer de pathétique et de sentiment, en un mot, de s'adresser toujours aux yeux et à l'esprit, jamais à l'âme. Ce reproche ne nous semble pas fondé. Que Véronèse ait traité certains sujets de l'histoire sainte d'une façon profane, c'est qu'il n'avait pas d'autre occasion de montrer les magnificences de sa palette, de son style et de son dessin. Mais chaque fois qu'il a voulu être pathétique et passionné, il a porté au plus haut degré le sentiment et l'expression. Les preuves de ce don de son génie abondent à Venise, et il suffit, pour en être convaincu, de voir le petit tableau du Louvre, *Jésus-Christ sur le chemin du Calvaire* (105). Nous ne voulons pas faire un parallèle entre les grands coloristes de l'Italie, mais nous n'hésitons pas à affirmer toutefois que Véronèse n'a personne au-dessus de lui dans cette importante partie de l'art. Personne n'a jamais dépassé ni même atteint la puissance et la richesse de sa palette, et sa savante harmonie. Personne n'a rendu la lumière avec plus de vérité et d'éclat. Quant à ses procédés de peinture, ils sont admirables ; chez lui le savoir égale l'audace, et la franchise de l'exécution dépasse tout ce qu'on peut imaginer, sans jamais arriver à faire parade de tours de force. Dans *les Noces de Cana*, par exemple, la lumière est limpide et argentée, elle a une pureté et une douceur qui n'enlève rien à son intensité ; à ce point que cette admirable page, qui semble, au premier coup d'œil, entièrement peinte dans des tons très-clairs, est en réalité d'une gamme plus *montée* que les Titiens les plus riches et les plus dorés.

— *Loth et ses filles* (97). — *Suzanne au bain* (98). — *L'Evanouissement d'Esther* (99). — *Sainte Famille* (100). — *Sainte Famille* (101). — *Jésus guérit la belle-mère de Pierre* (102). — *Les Noces de Cana* (103). Dans ce chef-d'œuvre, les invités sont pour la plupart des personnages historiques, contemporains du maître. Les deux époux, par exemple, ne sont autres qu'Alphonse d'Avalos, marquis de Guast, et la reine Eléonore, femme de François I[er], assise à côté de son époux. La reine Marie d'Angleterre, vêtue en jaune,

vient ensuite, puis le sultan Soliman Ier. La savante Victoria Colonna, marquise de Pescaïre, tient un cure-



Les Noces de Cana (103).

dents. L'empereur Charles V, décoré de la Toison d'or, est à l'un des angles de la table. Dans le groupe des

musiciens, nous voyons Véronèse lui-même en robe blanche et jouant de la viole, ainsi que Tintoret, placé derrière lui; Titien joue de la basse, et Bassan de la flûte. — *Le Repas chez Simon le Pharisien* (104). — *Jésus-Christ sur le chemin du Calvaire* (105, voir plus haut). — *Le Christ entre les larrons* (106). — *Les Pèlerins d'Emmaüs* (107). — *Portrait* de femme (108). Cet admirable portrait devrait, ce nous semble, occuper une place d'honneur au salon carré. Les portraits de Véronèse sont rares, et on en rencontrerait difficilement un plus merveilleux que celui-ci par le sentiment de la vie qui y éclate, la simplicité de l'arrangement, la grandeur et la puissance calmes de l'exécution, et la beauté du coloris.

Quand nous arrivons aux Carrache, les écoles d'Italie sont en décadence. Leurs derniers disciples exagèrent, si l'on peut s'exprimer ainsi, les exagérations mêmes des grands maîtres. Ils ne semblent plus poursuivre d'autre but que celui d'une exécution facile et expéditive. Les Vénitiens cherchent l'éclat plutôt que la vérité, l'harmonie ou la puissance de la couleur ; les peintres de Florence ne regardent plus guère la peinture et le dessin que comme un prétexte à faire étalage d'une fausse science. On en peut dire autant des disciples de l'école de Rome, continuateurs de Jules Romain plutôt que de Raphaël. En un mot, le métier remplace presque partout l'art véritable, comme le culte servile de la tradition remplace l'étude sérieuse et l'inspiration originale. Toutefois, au milieu de cette décadence, se rencontrent des talents réels presque toujours d'une habileté incontestable. L'Italie est toujours une terre féconde en œuvres d'art, plus féconde même qu'au commencement de la renaissance, mais stérile en son abondance même ; la saveur manque aux fruits de ses moissons.

L'école de Bologne fut une école éclectique. Elle essaya de ranimer le culte des vieux maîtres, sans trop marquer de préférence pour les uns ou pour les autres. On le lui a durement reproché de nos jours, sans songer qu'il ne pouvait guère en être autrement. L'époque où vivaient les Carrache était trop rapprochée de celle

des Michel-Ange, des Titien et des Raphaël, pour ne pas être encore tout éblouie de la gloire, de l'enseignement et des exemples de ces illustres génies.

Carracci (Ludovico) (1555-1619). (Ecole bolonaise.) Louis Carrache, fils d'un boucher, d'abord elève de Fontana, est un exemple de ce que peuvent la persévérance et le travail assidu joints à un amour sincère de l'art. Il n'est pas un biographe qui n'ait raconté à quel point ses commencements furent pénibles, et que ses camarades, voyant ses hésitations et ses tâtonnements, le surnommèrent *le Bœuf*, par allusion à ce qu'ils appelaient la paresse de son intelligence. Ce bœuf creusa vigoureusement son sillon. Avec l'aide de ses cousins, Augustin (dont nous ne possédons malheureusement aucun tableau au Louvre) et Annibal, il fonda l'école de Bologne, où ils essayèrent de faire revivre l'étude des grands maîtres, celle de la nature et de l'antique.

— *L'Annonciation* (124). — *La Nativité de Jésus-Christ* (125). — *La Vierge et l'enfant Jésus* (126). — *Jésus mort sur les genoux de sa mère* (127). — *Apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus à saint Hyacinthe* (128). Ce très-beau tableau, un des plus remarquables de Louis, bien qu'il ne puisse être comparé aux chefs-d'œuvre des grands maîtres doués d'un génie plus individuel et plus original, est d'une exécution puissante et large, d'une coloration très-énergique et très-intense, sinon très-séduisante et très-riche, d'un effet saisissant, d'un dessin ample, et d'une poésie très-éloquente et très-pathétique.

Carracci (Annibale) (1560-1609). (Ecole bolonaise.) Fils d'un tailleur qui le destinait à sa profession, Annibal reçut les leçons de son cousin Louis, et fit bientôt de rapides progrès. Il parcourut ensuite l'Italie, s'attachant à étudier les œuvres des maîtres. Son talent, plus souple, plus facile, plus fécond que celui de Louis, lui permit de tenter des genres divers, et d'y réussir presque toujours. Cette facilité, cette puissance d'exécution et de production, s'alliaient chez lui à une conscience dans le travail, à un amour pour l'étude, à



Apparition de la Vierge (138).

un zèle pour l'art, qui lui firent comme entrevoir des voies nouvelles. Ses grands paysages, ornés de figures, sont certainement les premiers véritables paysages historiques qui aient été faits, et s'il n'atteignit pas dans ce genre à la hauteur où se plaça le Poussin, on ne peut méconnaître toutefois que c'est pour Annibal une véritable gloire d'avoir, en quelque sorte, créé le paysage proprement dit. La part faite à ce maître dans notre Musée est des plus belles, et le montre bien sous ses aspects divers.

— Son *Apparition de la Vierge à saint Luc et à sainte Catherine* (138), peut être considérée comme un de ses plus beaux tableaux, et digne de figurer à côté de ceux des maîtres les plus illustres pour le grand sentiment, l'ampleur du style, l'énergique expression des têtes, la puis sance de l'effet et la largeur de l'exécution. En revanche, *la Vierge aux cerises* (136) et surtout *le Sommeil de Jésus* (137), plus connu sous le nom du *Silence du Carrache*, nous montrent dans Annibal un peintre ingénieux, élégant et poétique. — *Le Sacrifice d'Abraham* (130). — *La Mort d'Absalon* (131). — *La Naissance de la Vierge* (132), belle page du maître. — *La Salutation angélique* (133). — *La Nativité de Jésus-Christ* (134). *La Nativité de Jésus-Christ* (135). — *Prédication de saint Jean-Baptiste* (139). — *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge* (140), très-beau tableau pour le sentiment et l'expression. — *Le Christ au tombeau* (141). — *La Résurrection du Christ* (142), mérite les mêmes éloges que le n° 140. — *La Résurrection du Christ* (143). — *La Madeleine* (144). — *Martyre de saint Etienne* (145). — *Martyre de saint Etienne* (146). — *Saint Sébastien* (147). — *Hercule enfant* (148). — *Diane et Calysto* (149). — *Concert sur l'eau* (150). — *La Pêche* (151), paysage. — *La Chasse* (152), paysage. — Deux *Paysages* sous les n°s 153 et 154. — *Portrait* (155).

Nous nous arrêterons peu aux tableaux de Lanfranc.

Lanfranchi il Cavaliere (1581-1657). (Ecole lombarde.) Elève des Carrache, praticien expérimenté et audacieux, mais surtout dans ses grands travaux de

décoration, et qu'il ne faudrait pas juger sur la vue de ses toiles, remarquables surtout par la prestesse de l'exécution.

— *Agar secourue par un ange* (226). — *Saint Pierre* (227). — *La Séparation de saint Pierre et de saint Paul* (228). — *Le Couronnement de la Vierge* (229). — *Pan offrant une toison à Diane* (230).

Le Dominiquin mérite une plus grande attention. Ce peintre, à qui le zèle, l'amour du travail et de la nature tint lieu de génie, atteignit quelquefois presque aux plus hauts sommets de l'art. Témoin sa *Communion de saint Jérôme*, que Poussin mettait au rang des chefs-d'œuvre de la peinture. Nous n'avons pas cette belle toile; mais nous possédons, à côté d'un trop grand nombre de peintures médiocres, une *sainte Cécile* (494) d'une magnifique exécution, d'un sentiment exquis, et d'un goût très-original dans sa naïveté. La naïveté et la conscience furent, en effet, les maîtres véritables du Dominiquin. Ce qu'on appelle le style lui fait souvent défaut; mais quand il rencontre une inspiration, il se montre avec une originalité sincère et une vérité d'expression incontestable.

Zampieri (Domenico), dit **il Domenichino** (1581-1641). (Ecole bolonaise.) Le Dominiquin, d'abord élève de Denis Calvaërt, entra dans l'école des Carrache, qui furent ses véritables maîtres, et qui avaient pour son talent beaucoup d'estime. La douceur de son caractère et sa parfaite bonté lui valurent quelques amis sincères; mais sa timidité excessive et sa modestie le laissèrent exposé sans défense aux attaques et à la jalousie de ses rivaux. Il se vit forcé de quitter Rome, où il avait de beaux travaux, par les intrigues et les menaces du Guide, de Lanfranc et du Josépin. Il ne put pas rester davantage à Naples, d'où le chassèrent les insultes et les violences des peintres napolitains et espagnols, et de Lanfranc qu'il retrouva dans cette ville. Si l'on en croit le témoignage de la femme du Dominiquin, cet artiste infortuné n'aurait dû la mort, qui vint le frapper à Rome, aussitôt après son retour, qu'au poison préparé par ses ennemis.



Le Triomphe de l'Amour (498).

— *Dieu punit Adam et Eve* (489). — *David jouant de la harpe* (490). — *Sainte Famille* (491). — *Apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus à saint Antoine de Padoue* (492). — *Le Ravissement de saint Paul* (493). — *Hercule et Achéloüs, Hercule et Cacus* (495-496), paysages. — *Timoclée et Alexandre* (497). — *Le Triomphe de l'Amour* (498), œuvre charmante par sa grâce naïve et son exécution soignée, malgré certaines lourdeurs de formes. — *Renaud et Armide* (499). — *Herminie* (500). — *Paysage* (501).

Pendant que les Carrache essayaient de faire revivre le culte des grands maîtres, le fils d'un maçon, d'abord maçon comme son père, entreprenait de fonder une nouvelle école, et ne voulait reconnaître d'autres maîtres que la nature.

Amerighi (Michel-Angiolo), dit **il Caravaggio** (1568-1609). Cet artiste original, qui repoussait avec dédain l'imitation du style et des procédés des grandes écoles, eut une influence considérable sur son époque. Un grand nombre de critiques, tout en reconnaissant aujourd'hui la force et la vigueur de son talent, ont trop répété, l'un après l'autre, que cette influence avait été funeste. Le Caravage se trompait, sans doute, quand il proclamait l'imitation servile de la nature comme un dogme salutaire, quand il proscrivait l'étude de l'antique, et affectait de mépriser Michel-Ange et Raphaël; mais on peut le regarder comme un précurseur des grandes écoles flamandes, hollandaises et espagnoles (sur cette dernière même son influence s'établit d'une façon directe), qui cherchèrent le but et la poésie des arts plastiques dans une interprétation plus précise de la nature et de ses effets pittoresques qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. Il est de la grande famille des maîtres qui, mécontents ou peu soucieux des banalités conventionnelles et académiques, agrandirent le domaine de la peinture en y introduisant des éléments nouveaux, et montrèrent que la reproduction des sujets jusqu'alors considérés comme trop vulgaires pouvait produire des œuvres charmantes, poétiques ou grandioses, quand on s'appelait Van-Ostade, Ruysdaël, Rembrandt ou

Velasquez. Tous les genres sont bons, s'écrie-t-on depuis longtemps et dans toutes les écoles ; cela est vrai, chaque fois qu'ils sont pratiqués par des artistes sincèrement convaincus.

Non contents d'avoir peut-être trop diminué le talent du Caravage, les critiques et les biographes nous semblent aussi avoir calomnié sa vie. Sans doute, il fut violent, emporté et brutal, et recourut trop souvent à son épée pour défendre ses doctrines et ses œuvres ; mais il faut se rappeler que l'épée jugeait alors plus d'un procès dans l'Italie du seizième siècle, et que si l'humeur du fils du maçon était farouche et intraitable, il avait à lutter contre les injustices, les jalousies et les rancunes des écoles officielles. Le Guide, le Cavalier et Josépin, qui furent ses ennemis et qui ne le valaient pas, usèrent contre lui de toute leur influence et réussirent sans peine à lui retirer la protection des grands, toujours médiocrement disposés à favoriser les tentatives des novateurs. Caravage ayant provoqué Josépin, celui-ci refusa de se battre avec lui, sous prétexte que son rival était d'une trop basse extraction. Celui-ci, furieux, quitta Rome à la suite d'un meurtre, parcourut diverses contrées de l'Europe, arriva à Malte, et se fit recevoir chevalier. Ayant insulté un chevalier de l'ordre, il fut jeté en prison, parvint à s'échapper, gagna la Sicile, où il séjourna, puis Naples, où il mourut de la fièvre au moment où il se disposait à retourner à Rome. Caravage a peint tous les genres avec une vigueur de couleur, d'exécution et d'effet surprenante. Admirateur exclusif de la nature, il la reproduisait souvent avec une sorte de grandeur énergique et sauvage qui donne à ses œuvres un cachet d'originalité puissante. Par contre, on lui reproche des ombres dures, noires et souvent sans transparence.

La Mort de la Vierge (32). Il ne faudrait pas juger Caravage sur cette grande toile, où il a traité de commande un sujet en dehors de ses habitudes. La couleur en est terne, les expressions communes, le dessin vulgaire, mais, comme toujours, énergique et vrai. — *La Diseuse de bonne aventure* (33). — *Un Concert* (34)

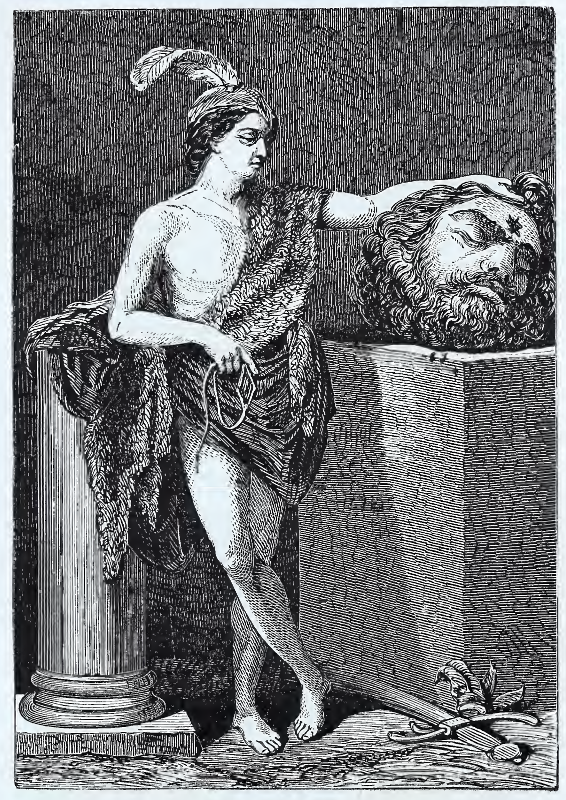


Un Concert (34).

nous fait mieux connaître l'artiste. Belle et puissante peinture, admirable de vie, d'effet et d'exécution. — *Portrait* en pied d'Alof de Vignacourt, grand maître de Malte (35). Il n'y a rien de plus beau de Caravage, même en Italie. L'exécution est la perfection même, sauf un peu de dureté çà et là; mais la puissance et l'énergie du modelé s'y montrent à côté de l'élégance et de la finesse.

Reni (Guido) (1575-1642). (Ecole bolonaise.) Elève de Denis Calvaert, puis des Carrache, le Guide, avant de se former une manière originale, imita la manière des Carrache et celle de Caravage. Personne n'eut d'abord plus de réputation que ce maître, dont le pinceau abondant et facile séduisit au plus haut point ses contemporains. Malgré la vogue qui s'attachait à ses ouvrages, Le Guide, dominé par la passion du jeu, mourut dans la misère. Le Louvre compte un grand nombre de ses tableaux; peut-être serait-il préférable que nous en eussions moins, mais plus choisis.

David vainqueur de Goliath (320), belle et fière peinture dans la manière de Caravage. — *L'Annonciation* (321). — *La Purification de la Vierge* (322). — Deux *Saintes familles* (323-324). — *Jésus et la Samaritaine* (325). — *Jésus-Christ donnant à saint Pierre les clefs de l'Eglise* (326), composition dans la manière claire et facile qui valut à l'artiste ses plus grands succès. — *Le Christ au jardin des Oliviers* (327). — *Ecce homo* (328). — Deux *Madeleine* (329-330). — *Saint Jean-Baptiste* (331). — *Saint Sébastien* (332). — *Saint François* (333). — *L'Union du dessin et de la couleur* (334), d'une couleur fade et d'un dessin mou. — *Hercule tuant l'hydre de Lerne* (335). — *Hercule et Achéloüs* (336). — *L'Enlèvement de Déjanire* (337), peinture que la gravure de Bervic a rendue célèbre. — *Hercule sur le bûcher* (338). — *Enlèvement d'Hélène* (339). Cette grande toile est de toutes les œuvres du maître celle qui lui attira le plus de réputation; elle fut célébrée en vers et en prose avec un enthousiasme tout italien. On s'en étonne aujourd'hui, malgré le mérite et l'habileté réels du peintre.



David vainqueur de Goliath (320).

Spada (Leonello ou Lionello) (1576-1622). (Ecole bolonaise.) Ce fut un peintre excellent que cet artiste, enthousiaste tour à tour de la manière du Caravage et de celles du Dominiquin et des Carrache. Il est très-bien représenté à Paris par *le Retour de l'enfant prodigue* (407); — *le Martyre de saint Christophe* (408); — *Enée et Anchise* (409), qui fut longtemps attribué à L. Carrache; et par son *Concert* (410), tableau qu'on donnait au Dominiquin.

Nous ne nous arrêterons pas longtemps à l'Albane, **Albani** (Francesco) (1578-1660) (école bolonaise), malgré les vingt-deux tableaux que nous possédons de lui, et malgré la réputation immense dont il jouit de son temps et qui s'était perpétuée jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Toutes les peintures de ce maître se ressemblent : qui en a vu une les a toutes vues; c'est toujours le même dessin mou et rond, la même couleur fausse, les mêmes grâces papelardes et affadies. Quand on pense que pendant si longtemps l'Albane fut considéré comme l'héritier direct et légitime du Corrége, on ne peut que s'étonner de la persistance de certains jugements de l'opinion, et l'on se sent disposé à s'associer à l'esprit de réaction évidemment exagéré qui fait refuser aujourd'hui tout talent à ce peintre habile jadis si renommé.

— *Le Père éternel envoie l'ange Gabriel vers Marie* (1). — *L'Annonciation* (2). — *L'Annonciation* (3). — Deux *Repos en Egypte* (4 et 5). — *Sainte Famille* (6). — *Jésus et Madeleine* (7). — *Saint François* (8). — *La Toilette de Vénus* (9). — *Venus et Vulcain* (10). — *Les Amours désarmés* (11). — *Adonis conduit près de Vénus par les Amours* (12). — *Apollon gardant les troupeaux d'Admète* (13). — *Le Triomphe de Cybèle* (14). — Trois tableaux d'*Actéon métamorphosé en cerf* (15, 16 et 17). — *Apollon et Daphné* (18). — *Salmacis et Hermaphrodite* (19). — *Vénus et Adonis* (20). — *Latone métamorphosant les paysans en grenouilles* (21). — *Ulysse chez Circé* (22).

Avec **Turchi** (Alessandro), Alexandre **Véronèse** (1582-1648), l'école de Venise est en pleine décadence.

Ce prétendu successeur des Titien et des Véronèse, praticien habile, essaya la tâche impossible d'allier dans ses œuvres le coloris de Venise au style et à l'exécution des Carrache. Il fut, du reste, un arrangeur expérimenté et fécond, et l'on retrouve dans ses toiles des qualités de métier incontestables.

— *Le Déluge* (425). — *Samson et Dalila* (426). — *La Femme adultère* (427). — *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (428). — *Mort de Cléopâtre* (429).

Le Guerchin, **Barbieri** (Giovanni-Francesco), dit **il Guercino**, en français *le Louche* (1591-1666), est encore un de ces féconds disciples de l'école bolonaise dont les œuvres sont nombreuses dans notre Musée. Le Guerchin, rival du Guide, s'efforça de le surpasser dans l'entente et dans la reproduction des effets vigoureux de lumière et d'ombre. Il avait une brosse facile, une exécution preste et large, et possédait bien la science du clair-obscur.

— *La Résurrection de Lazare* (48) est un de ses meilleurs tableaux, moins beau pourtant que *la Vision de saint Jérôme* (53) d'une belle et puissante exécution et d'une tournure magistrale. — *Loth et ses filles* (46). — *Sainte Famille* (47). — *La Vierge et saint Pierre* (49). — *Saint Pierre* (50). — *Saint Paul* (51). — *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste* (52). — *Saint François d'Assise et saint Benoît* (54). — *Les Saints protecteurs de la ville de Modène* (55), la plus importante page du peintre au Louvre, par sa dimension, et l'une de celles qui le font mieux connaître. — *Hersilie séparant Romulus et Tatius* (56). — *Circé* (57). — *Portrait* du Guerchin (58). — *Saint Jean dans le désert* (59). — *Sainte Cécile* (60).

Si le Guide est la dernière gloire de l'école bolonaise, Pietre de Cortone, **Berettini** (Pietro) **da Cortona** (1596-1669), peut être considéré, avec Carle Maratte, comme un des derniers représentants de l'école romaine, mais dégénérée et méconnaissable. Il ne faudrait pas cependant considérer Pietre de Cortone comme un artiste sans valeur. Ses tableaux de chevalet, trop nombreux au Louvre, composés avec une

grande facilité d'arrangement, d'une exécution facile et aimable jusqu'aux dernières limites de la fadeur, d'une couleur qu'il voulait rendre séduisante, et qui est surtout fausse et conventionnelle, le font mal connaître. Ses travaux de décoration, exécutés avec une intelligence surprenante de la grande décoration, montrent un artiste de la race des maîtres, d'une imagination brillante, inventive et pittoresque.

— *Alliance de Jacob et de Laban* (73). — *La Naiivité de la Vierge* (74). — *Sainte Martine* (75). — *Sainte Famille* (76). — *Sainte Famille* (77). — *Romulus et Rémus recueillis par Faustulus* (78). — *Rencontre d'Enée et de Didon* (79).

Maratto ou **Maratti** (Carlo) (1625-1713). Nous sautons un peu par-dessus l'ordre chronologique pour arriver à Carle Maratte, le continuateur direct de Pietre de Cortone, et qui, sans être son élève, hérita de tous ses défauts et non de toutes ses qualités. Pourtant il fut considéré de son temps comme un peintre de madones égal presque à Raphaël. *Carluccio delle Madone*, ainsi l'appelait-on, se vit honoré et récompensé comme les plus grands maîtres des plus glorieuses époques.

— *La Nativité* (253). — *Le Sommeil de Jésus* (254). — *Prédication de saint Jean-Baptiste* (255). — *Mariage mystique de sainte Catherine* (256). — *Portrait* de Marie-Madeleine Rospigliosi (257). — *Portrait* de Carle Maratte (258).

Dughet (Gaspre ou Guaspre), dit **Gasparo Poussin** (1613-1675). (Ecole romaine.) Nous ne possédons qu'un seul tableau anthentique de ce beau-frère du Poussin et son élève : c'est un *Paysage* inscrit sous le nº 186.

Nous ne sommes pas riches non plus en œuvres de **Salvator Rosa** (1615-1673), le peintre le plus célèbre de l'école napolitaine, dont la vie aventureuse contribua autant au moins que le talent à fonder la renommée. Cette vie, qui fournit matière à plus d'un roman ou d'un drame, a été trop de fois racontée pour que nous lui donnions ici une place qui nous manque. Cha-

cun sait qu'il prit part au mouvement révolutionnaire et national du pêcheur Mas Aniello, et qu'il s'échappa de la ville de Naples avec son maître Falcone (dont le Musée possède un tableau, *Combat de Turcs et de chevaliers*, sous le nº 188). A Rome, Salvator Rosa eut à lutter contre l'Académie de Saint-Leu. Appelé ensuite à Florence, il y fut admirablement accueilli par le grand-duc, et revint, après quatre ans de séjour, à Rome, où il séjourna le reste de sa vie, s'occupant tout à la fois de peinture, de musique et de poésie, et vendant fort cher ses tableaux.

Salvator Rosa voulut être un peintre universel, mais il n'atteignit jamais une grande hauteur dans l'histoire. Du Caravage, qu'il admirait beaucoup, il n'avait emprunté que la coloration noire et les effets tranchés; mais il s'en faut qu'on retrouve en lui le pieux sentiment de la nature et la puissance d'exécution du rival du Josépin. Pourtant son tableau de *l'Apparition de l'ombre à Samuel* (359) est remarquable par une certaine poésie étrange et bizarre. Dans la peinture de marine et de paysage, il s'est montré supérieur. Son grand *Paysage* (361) nous le fait voir avec ses qualités incontestables de verve et de caractère. Malheureusement cette toile nous semble avoir souffert des restaurations, et on peut lui reprocher, comme aux plus belles productions du maître, une sorte de poésie de mélodrame. Nous aimons moins sa *Bataille* (360), aussi fort défigurée, pleine de talent et d'habileté, mais où la vie manque, malgré le tumulte de la composition, et où les guerriers portent sur leurs épaules des mascarons et des masques plutôt que des visages véritablement humains. — *L'Ange Raphaël et le jeune Tobie* (358).

N'oublions pas, au milieu de la décadence de l'art en Italie, **Castiglione** (Giovanni-Benetto) (1626-1670) (école génoise), peintre d'animaux comme le Bassan, dont l'exécution habile et spirituelle, le sentiment pittoresque et la couleur agréable, font un artiste éminent. — *Melchisédech offrant un panier de vin à Abraham* (160). — *Adoration des bergers* (161). — *Les Vendeurs*

chassés du temple (162). — *Caravane* (163). — *Bacchanale* (164). — *Oiseaux et animaux* (165). — *Animaux* (166). — *Basse-cour* (167).

Il serait également injuste de passer sous silence le Napolitain Luca **Giordano** (1632-1705), ce praticien si consommé et si habile, qu'il reçut le nom de *Fra Presto,* et dont le talent souple, gracieux et pittoresque, l'imagination inventive et féconde, font un véritable maître, malgré des défauts qu'il faut surtout reprocher à son époque.

— *La Présentation de Jésus au temple* (206). — *Jésus se soumet à la mort pour le rachat des hommes* (207). — *Mars et Vénus* (208). Les deux premiers tableaux ne nous font connaître qu'imparfaitement un artiste qui aimait surtout à représenter des scènes mythologiques.

Pietro-Francisco **Mola** (1612-1668) (école bolonaise) mérite aussi de nous arrêter. Ce fut certainement un peintre plein de talent que cet artiste, qui entreprit de réunir les traditions de Venise à celles de l'école des Carrache, et qui se montra un coloriste vigoureux, un dessinateur expérimenté et habile, fort supérieur à la plupart des maîtres de son temps. Son œuvre est considérable au Louvre.

— *Repos de la sainte famille* (269). — *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert* (270). — *Vision de saint Bruno* (271). — *Herminie gardant les troupeaux* (272). — *Tancrède et Herminie.*

Canal (Antonio da), dit **Canaletti** (1797-1768), est bien de la famille des peintres vénitiens. Il a la couleur claire et lumineuse, l'harmonie vraie et solide du Véronèse. Sa touche précise et hardie n'a que le tort de trop rappeler son premier métier de décorateur de théâtre. Nous ne possédons malheureusement qu'un seul tableau de cet artiste, mais c'est un de ses beaux tableaux. — *Vue de l'église de la Madonna della Salute, à Venise* (113).

Tiepolo a peint dans les vues de Venise du Canaletti des figures pleines d'esprit et d'élégance. Il en a peint aussi dans les tableaux de **Gerardi** (Francisco), élève

et imitateur du Canaletti, mais imitateur intelligent. — *Vue de Venise* (219). — *Le Doge se rendant processionnellement à l'église Santa-Maria della Salute* pour assister à la commémoration de la peste en 1630 (220). — *Fête du jeudi-gras, à Venise* (221). — *Fête du Corpus Domini* (222). — *Couronnement du doge* (223). — *Procession du doge le jour de Pâques* (224).

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Si le Musée du Louvre nous donne le droit de nous montrer fiers de la galerie italienne, nous éprouverons en revanche quelque honte quand nous arriverons à l'école espagnole. Cette école n'est indiquée, — représentée serait un mot d'une exagération évidente, — au Louvre que par cinq maîtres, et encore un seul, Murillo, y figure-t-il avec honneur.

Moralès (Luis de), **il Divino** (1509-1586), n'a sous son nom, au Louvre, qu'un *Christ portant sa croix* (545), dont nous n'oserions garantir l'authenticité, malgré le caractère et le style mystique du dessin et de la composition.

Nous possédons d'un autre grand maître, **Ribera** (le chevalier Joseph de), dit **l'Espagnolet** (1588-1656), une toile fort remarquable, *l'Adoration des bergers* (553). Mais cette peinture, d'une couleur brillante et lumineuse, d'un dessin vrai, ne nous fait pas connaître l'artiste tout entier. C'est une œuvre exécutée sous l'influence du Corrége, et où Ribera se dépouille en partie de cette âpreté puissante et sauvage qui était comme la traduction de ses sentiments et de son caractère, et qu'il avait puisée sous la direction du Caravage. Ribera fut en effet un des peintres naturalistes les plus vigoureux, et, comme son maître, un adorateur de la nature et, si l'on peut s'exprimer ainsi, de ses plus horribles beautés : aussi les scènes de martyres, les supplices, furent les sujets qu'il affectionnait le plus et qu'il traitait avec une audace et une sûreté de main qu'on n'a jamais surpassées.



L'Adoration des Bergers (553).

De **Collantes** (Francisco) (1599-1656), qui fut surtout, bien qu'il traitât aussi l'histoire, un peintre de paysages et de fleurs, nous ne possédons qu'un seul tableau, et qui n'est pas un chef-d'œuvre :

— *Le Buisson ardent* (544).

Velasquez (Don Diego-Rodriguez de Silva) (1599-1666). Du favori de Philippe IV, d'un des plus grands peintres qui aient jamais existé, d'un portraitiste comparable au Titien dans ses chefs-d'œuvre, du coloriste harmonieux, savant, riche et vrai, du dessinateur consommé, plein d'élégance et de souplesse, nous n'avons que quatre peintures, dont la dernière (558) nous semble douteuse, et dont la première, *l'Infante Marguerite* (558), est seule digne de lui. — Le *Portrait* d'un chanoine (556) peut bien appartenir à ce grand maître, mais il n'en est pas digne. L'esquisse intitulée : *Réunion de portraits* (557) est bien certainement de lui, mais elle a été retouchée, et il faut l'œil d'un artiste ou d'un amateur exercé pour y retrouver la grâce cavalière, l'aisance d'exécution et le sentiment de l'harmonie qui s'y trouvent, et qui en font le mérite. Un certain intérêt s'attache à ce morceau où l'on voit le portrait du peintre, vêtu de noir, et celui de Murillo, dont on n'aperçoit que la tête, à côté de lui.

Murillo (Bartolome-Esteban), né et mort à Séville (1618-1682). D'abord élève de Juan del Castillo, Murillo étudia ensuite sous Velasquez. Peu de peintres ont joui d'une plus grande renommée et ont produit autant que ce grand artiste qui, tout en s'inspirant des ouvrages de son maître, des Vénitiens et des grands Flamands, reste toujours profondément Espagnol. Peu aussi ont eu son incroyable facilité ; il en abusa souvent, surtout quand il travaillait pour les églises d'Amérique, où il expédiait de véritables cargaisons de peintures. Toutefois cet abus de sa facilité ne lui enlevait rien de son talent quand il voulait se remettre à des œuvres plus sérieuses. Murillo eut trois manières, non successivement comme presque tous les maîtres, mais à la fois, et dont il se servait suivant le genre du sujet qu'il avait à traiter. Les

Espagnols ont appelé ces trois manières froide, chaude et vaporeuse : la première, naturaliste comme celle de Ribera, lui servait dans la représentation des scènes de la vie vulgaire; la seconde, dans celles où la vie humaine se trouve mêlée à la vie mystique, dans les miracles, par exemple, les apparitions; la troisième, dans les sujets purement mystiques. Il est à remarquer



Le Jeune Mendiant (551).

que tous les tableaux de Murillo exécutés dans un but de commerce, ses tableaux d'Amérique, en un mot, furent traités dans sa manière vaporeuse.

—*Le Jeune mendiant* (551) est un bon tableau de Murillo exécuté dans la manière froide ; mais nous en connaissons pourtant d'une exécution plus énergique



La Conception Immaculée (546 *bis*).

et plus fière. Ce n'en n'est pas moins une toile que beaucoup de collections pourraient nous envier. — *Conception immaculée de la Vierge* (546). Murillo affectionnait tant ce sujet, qu'il est surnommé dans son pays le peintre des Conceptions. On comprend qu'il les traitait dans la manière vaporeuse. Pourtant, dans celui-ci, la partie inférieure, qui représente un groupe de personnages appartenant à la vie réelle, est exécutée dans la manière chaude, avec une rare élégance de touche et un grand charme de couleur. — *La Conception immaculée* (546 bis), ne nous paraît pas de beaucoup supérieure à la première, bien qu'elle ait été achetée 615,000 fr. à la vente de la galerie Soult (1852). Il a semblé à beaucoup d'amateurs et d'artistes que cette toile, déshonorée d'ailleurs par des *repeints*, était loin de valoir deux ou trois chefs-d'œuvre du même maître, vendus à la même époque et à des prix incomparablement inférieurs. Mais l'excuse de l'administration est dans l'enthousiasme irréfléchi qui se produit dans les ventes aux enchères.

— *La Vierge et l'enfant Jésus* (547). — *Sainte Famille* (548). Celui-ci est un vrai chef-d'œuvre. — *Jésus sur la montagne des Oliviers* (549). — *Le Christ à la colonne* (550).

ÉCOLES ALLEMANDE, HOLLANDAISE ET FLAMANDE.

L'école allemande tient si peu de place au Louvre, que nous n'avons pas cru devoir la distinguer des écoles flamande et hollandaise, avec lesquelles d'ailleurs elle se confond presque, au moins dans ses commencements. De même, nous n'avons pas séparé l'école flamande de l'école hollandaise, malgré les différences qui existent entre elles. Il nous faudrait plus de place pour apprécier dignement ces différences, et nous avons l'espoir de les faire comprendre au lecteur dans les jugements que nous allons porter des divers maîtres de ces deux écoles.

Le Musée du Louvre ne possède pas un seul tableau d'Albert Dürer, l'illustre chef de l'école de Nuremberg. En revanche, il peut montrer un beau Van-Eyck, *la Vierge au donateur* (162).

Eyck (Jan Van-), mort en 1441. (Ecole flamande.) Il est à remarquer que Jan Van-Eyck, élève de son frère Hubert, avec lequel il travailla jusqu'à la mort de ce dernier, et qui fut le premier peintre de l'école flamande, comme Rubens en est le plus illustre, eut une carrière aussi honorée et aussi glorieuse. Comme Rubens, et plus que Rubens, il fut diplomate, et se vit chargé de missions importantes par le duc de Bourgogne Philippe le Bon, dont il était peintre et valet de chambre. Van-Eyck n'inventa pas, comme on l'a cru longtemps, la peinture à l'huile; mais il fut certainement le premier qui rendit l'usage de l'huile tout à fait praticable, et changea, par cette révolution, la face de l'art. Ce n'est pas assez pour le Louvre de ne posséder qu'un seul tableau de ce grand artiste, encore qu'il soit d'une très-belle conservation, comme tous les tableaux du maître qui n'ont pas été gâtés par des retouches, d'une couleur puissante et riche, d'un dessin naïf, précieux et vrai, et d'une expression candide et pleine de vie.

Si Albert Dürer manque au Louvre, son maître, **Wohlgemuth** (Michael) (1434-1519) (école allemande), y est représenté par un *Jésus-Christ amené devant Pilate* (564).

Nous trouvons ensuite un tableau justement célèbre de **Matsys** (Quinten ou Quintin) (1460–1530), *le Banquier et sa femme* (269). Dans cette œuvre, remarquable par l'énergie de l'expression, on remarque un progrès déjà sensible sur le style des primitifs Allemands et Flamands. Quinten n'était peut-être pas un artiste aussi grand que Van-Eyck, mais avec lui la peinture fait des progrès. Sans négliger les détails, il comprend l'art et la nécessité des sacrifices. En un mot, il sait mieux composer un tableau.

Ces progrès de la peinture dans les Flandres sont plus sensibles encore chez **Mabuse** (Jan Van-) (1470-

1532), le premier des peintres des Pays-Bas qui visitèrent l'Italie.

— *Portrait* de Jean Carondelet, chancelier perpétuel de Flandre (277). — *Sainte Famille* (278).

Orley (Bernardin Van-) (1470 ou 1490-1560) fut un Flamand encore plus italianisé que le précédent, car il étudia dans l'atelier de Raphaël.

— *Le Mariage de la Vierge* (367).

Cranach ou **Kranach** le Vieux (Lucas **Sunder,** dit) (1472-1553), le protégé de Frédéric le Sage, l'ami de Luther, est le premier des peintres protestants. Son influence sur les écoles du Nord est incontestable; partisan enthousiaste des nouvelles doctrines religieuses, il ne contribua pas peu à faire sortir l'art des voies mystiques où nous le trouvons engagé à cette époque. Ce fut du reste un maître habile, si habile, qu'il fut considéré de son temps comme le rival d'Albert Dürer.

— *Vénus dans un paysage* (98). Dans cette femme nue et d'une physionomie passablement effrontée, coiffée d'ailleurs d'une sorte de chapeau de cardinal, certains commentateurs ont vu une allégorie épigrammatique de l'Eglise romaine. — *Portrait* de Jean-Frédéric III, électeur de Saxe, dit le Magnanime (99). — *Portrait* d'homme (100).

Holbein (Hans) le Jeune, peintre, sculpteur, architecte, graveur, né à Augsbourg en 1498, mort en 1514. (École allemande.) Il fut l'élève de son père et l'ami d'Erasme; passa, d'après les conseils de celui-ci, en Angleterre, où il devint le peintre favori du roi Henri VIII et de toute sa cour. Son œuvre est considérable. Au Louvre, il n'est représenté que par des portraits; mais il fut un grand peintre d'histoire, et poussa très-loin la science et la vérité de l'expression et l'imitation de la nature. On peut le regarder comme un des premiers portraitistes qui aient existé. Dans les ouvrages que nous possédons, on ne saurait trop admirer la vie et la puissance du modèle, la fidélité et la conscience du rendu. Il n'a jamais recherché les effets pittoresques et tranchés de lumière et d'ombre. Ses portraits sont traités en pleine lumière, avec un soin

des détails qui n'ôte rien à la largeur de l'exécution, et une intelligence de la physionomie humaine qui n'a jamais été dépassée.

— *Portrait* de Nicolas Krotzer, astronome du roi Henri VIII (206). — *Portrait* de Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry (207). — *Portrait* de Didier



Portrait de Didier Érasme (208).

Erasme (208), un des chefs-d'œuvre du maître. — *Portrait* d'homme âgé (209).

Avec **Memling** (Hans) ou **Zemling**, qui vécut de 1470 à 1484, et dont la biographie est encore à faire, finit la série des peintres flamands et allemands primitifs dont le Louvre possède les œuvres. Nous ne pou-

vons pas juger, à Paris, du génie de ce glorieux rival de Van-Eyck, coloriste moins puissant peut-être, mais plus harmonieux; dessinateur moins minutieusement précis, mais plus large et plus idéaliste.

— *Saint Jean-Baptiste* (288). — *Sainte Marie-Madeleine* (289).

Beham ou **Boehm** (Hans-Sebald) (1500-1550). (Ecole allemande.)

— *Sujets* tirés de l'histoire de David (14). Cette curieuse peinture, destinée à être posée à plat comme une table, est divisée en quatre parties : 1° *Entrée de Saül à Jérusalem, après la défaite des Philistins;* 2° *David et Bethsabée;* 3° *Siége de Rabath;* 4° *le Prophète Nathan devant David.*

Vos (Martin de) (1524-1603) fut encore un Flamand épris de l'art italien, et qui chercha surtout à s'inspirer des maîtres de Venise, notamment du Tintoret.

— *Saint Paul, dans l'île de Mytilène, piqué par des vipères* (550).

Mor, Moor, More ou **Moro** (Antonis de) (1525-1581). (Ecole hollandaise.) On peut dire qu'il n'appartient à cette école que par le lien de la naissance. En effet, l'école hollandaise est la plus originale des deux écoles des Pays-Bas, celle qui a le moins subi l'influence italienne, et Moor est, avant tout, Italien et Espagnol. Ce fut, du reste, un maître habile et charmant. Mais son *Portrait* d'homme (342) semble avoir été exécuté à Venise, et son *Portrait* du nain de Charles-Quint (443), peinture d'une belle et brillante couleur, d'une exécution pleine de verve et de ragoût, comme on dit aujourd'hui, paraît sortir de l'atelier de Velasquez.

Breughel (Peter), dit **le Vieux**, né entre 1510 et 1530, mort vers 1600. Avec la famille du Breughel commence à se révéler la véritable physionomie de l'école flamande. Déjà Quinten Matsys avait peint des sujets familiers, ou tableaux de genre; mais pour la plupart des maîtres de toutes les écoles, il fallait encore que la « matière fût louable, » comme dit Poussin, et, pour qu'elle fût louable, empruntée à l'histoire sacrée ou profane. Pierre Breughel estimait, lui, qu'une scène

villageoise valait autant la peine d'être peinte qu'un sujet plus relevé, et que la gaieté, l'humeur, l'esprit d'observation et de satire, étaient des éléments d'art.

— *Vue d'un village* (50). — *Danse de paysans* (57).

Bril (Mattheus) (1550-1584). (Ecole flamande.)— **Bril** (Paul) (1554-1626). Ceux-là aussi furent des Flamands italiens, des paysagistes de style, des maîtres en même temps. Le fécond Paul, supérieur à son frère, fut un coloriste vigoureux; mais il abusa des tons verts et bleuâtres.

Nous ne possédons de Matthieu que deux paysages : — *La Chasse aux daims* (65) et *la Chasse au cerf* (66).

Paul est bien plus complétement représenté au Louvre.

— *La Chasse aux canards* (67). Les figures sont attribuées à Ann. Carrache. —*Diane et ses nymphes* (68). — *Les Pêcheurs* (69). — *Pan et Syrinx* (70). — Quatre *Paysages* (71, 72, 73, 74).

Veen (Otho Van-), dit **Otto Venius** (1556-1634). Cet artiste, qui fut à la fois un savant, un historien et un poëte, mérite bien une place dans notre Musée, non-seulement pour son talent qui est incontestable, mais surtout parce qu'il fut le véritable maître de Rubens et ouvrit le premier à ce grand artiste la voie où il devait s'illustrer. Otto Venius, qui avait visité l'Italie, était, du reste, un habile homme, savant et érudit, un coloriste un peu pâle, mais harmonieux.

— *Otto Venius et sa famille* (535).

Arrêtons-nous maintenant devant un Hollandais.

Mireveld (Michiel-Jansz) (1568-1641), portraitiste éminent, coloriste harmonieux et fin, dessinateur habile.

— *Portraits* d'hommes (335, 337). — *Portrait* de femme (336).

Voici un autre peintre de la famille des Breughel.

Breughel (Johann), dit **Breughel de Velours**, fils de Breughel le Vieux et frère de cet étrange peintre, Peter Breughel ou Breughel d'Enfer, dont nous ne possédons rien au Louvre. Johann fut à la fois paysagiste et peintre de genre. Il fit de l'allégorie et de l'histoire,

et peignit des paysages pour Snyders et Rubens, et des figures dans les paysages de ses contemporains. Son œuvre la plus importante, dans notre Musée, est *la Bataille d'Arbèles* (60), un prodige par le nombre incalculable de figurines introduites dans un petit cadre, la variété des épisodes, le rendu et la finesse des expressions et du dessin (aussi la minutie et la sécheresse), et le grand caractère du paysage.

— *La Terre et le paradis terrestre* (58). — *L'Air* (59). — *Vertumne et Pomone,* paysage (61). — *Vue de Rivoli* (62). — Deux *Paysages* (63, 64).

Rubens (Peter-Paul), né à Siegen en 1577, mort à Anvers en 1640. Le plus grand peintre des Flandres fut d'abord page de Marguerite de Ligne, mais sa mère, veuve de Johann Rubens, échevin de la ville d'Anvers, et qui avait rêvé pour son fils la carrière d'un courtisan, se décida à céder à la vocation du jeune homme et le laissa entrer dans l'atelier de Van-Noort, qu'il quitta bientôt pour suivre la direction d'Otto Venius, son véritable maître, comme nous l'avons déjà dit. Rubens, à l'exemple de celui-ci, visita l'Italie, parcourut toutes les villes où les plus illustres maîtres avaient laissé des traces de leur génie, mais il étudia surtout les ouvrages des Vénitiens. En Italie, il était déjà célèbre et avait produit un grand nombre d'ouvrages. Quand il revint en Belgique, il s'établit à Anvers; sa maison fut le rendez-vous des artistes et de la bonne société. Il devint chambellan de l'archiduc Albert, et était au comble de la gloire quand il épousa sa première femme, Isabelle Brandt, fille du secrétaire d'Anvers. En 1621, il vint à Paris sur la demande de Marie de Médicis, qui lui avait confié les travaux de la magnifique galerie qui porte le nom de cette reine, et qui font aujourd'hui une des gloires de notre Musée. Rubens fit les esquisses à Paris et se fit aider dans l'exécution des tableaux, à Anvers, où il était retourné, par ses élèves, mais il termina son œuvre sur place. Quelque temps après, il fut chargé par Charles Ier de régler les différends qui existaient entre l'Espagne et l'Angleterre. Il réussit dans cette mission, fut nommé

chevalier par le roi d'Angleterre et comblé d'honneurs et de présents. De retour à Anvers, sa première femme étant morte, il épousa Hélène Fourment, qui lui donna trois filles et deux fils. Il avait déjà eu deux fils d'Isabelle Brandt. En 1633, il alla en Hollande dans le but d'opérer un rapprochement entre les Etats et l'infante Isabelle. Ce fut sa dernière mission diplomatique. Depuis, il se livra entièrement à la peinture et à la direction de son atelier, d'où sortirent des élèves tels que Van-Dyck, Van-Thulxen, Jordaens, Van-Mol, Corneille Schut, Simon de Vos, les deux Téniers, etc.

Rubens est un des plus grands peintres qui aient jamais existé. S'il n'a pas l'élégance magistrale des maîtres de Venise, s'il ne possède pas la simplicité vigoureuse de leur dessin, l'élévation de leur style, et s'il ne les égale pas dans la puissance et la vérité de la couleur, en revanche personne n'a surpassé l'énergie de son dessin, l'éclat et le charme de son coloris, la puissance et la fougue de son exécution. Compositeur fécond au delà de ce qu'on saurait imaginer, ingénieux et toujours nouveau, il a traité tous les genres et il a imprimé à son style une sorte d'héroïsme grandiose et épique, malgré son exagération et la vulgarité de certains types. « Ses têtes, disait-on autrefois, manquent de noblesse, et ses femmes de grâce ; » je ne saurais souscrire à ce jugement. Sans doute, la noblesse que Rubens imprime à ses physionomies n'est pas celle qu'ont rêvée Raphaël et Phidias; sans doute, ses femmes ne sont pas celles qu'on rencontre au bord du Tibre ou dans les vallons classiques de la Grèce ; mais qui pourrait refuser le don de l'élégance cavalière et aristocratique aux principales figures de sa galerie Médicis? Qui pourrait méconnaître la splendide beauté de ses types flamands-espagnols, si vivants et si fiers?

— *La Fuite de Loth* (425). — *Elie dans le désert* (426). — *L'Adoration des mages* (427). — *La Vierge entourée des saints innocents*, ou *la Vierge aux anges* (428). — *La Vierge, l'enfant Jésus et un ange, au milieu d'une guirlande de fleurs* (429). Les fleurs sont attribuées, non sans quelque vraisemblance, à Breughel de

Velours. — *La Fuite en Egypte* (430). — *Le Christ en croix* (431). — *Le Triomphe de la religion* (432). — *Thomyris fait plonger la tête de Cyrus dans un vase plein de sang* (433), œuvre capitale du maître. — *La Destinée de Marie de Médicis* (434). C'est une opinion assez accréditée parmi un certain nombre de critiques, qu'on ne peut pas juger complétement Rubens au Louvre. Tel n'est pas notre avis. La galerie Médicis est une des œuvres les plus prodigieuses de ce fécond génie. On y retrouve ses qualités les plus éminentes de fougue et d'audace. Il n'a jamais rien exécuté de plus pompeux, d'une ordonnance plus pittoresque, d'une couleur plus séduisante et plus réelle que *le Couronnement de Marie de Médicis* (443), où il faut louer encore et surtout la finesse, l'élégance et la fierté des têtes, et la superbe tournure des personnages. Ces qualités se retrouvent avec autant d'éclat dans *l'Education de Marie de Médicis* (436). — *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis* (437). — *Le Débarquement de Marie de Médicis* (439). — *Le Mariage* (440). — *La Naissance de Louis XIII* (441). — *Henri IV confie à la reine le gouvernement* (442). — *L'Apothéose de Henri IV* (444). — *Le Gouvernement de la reine* (445). — *Le Voyage de la reine au Pont-de-Cé* (446). — *L'Echange des princesses* (447). — *Les Félicités de la régence* (448). — *La Majorité de Louis XIII* (449). — *La Reine s'échappant du château de Blois* (450). — *La Réconciliation de la reine avec Louis XIII* (451). — *L'Entrevue de la reine avec Louis XIII* (453). — *Le Triomphe de la Vérité* (454). Les autres sujets sont : *la Naissance de Marie de Médicis* (435). — *Le Mariage de Marie de Médicis* (438). — *Henri IV partant pour la guerre d'Allemagne* (442). — *La Conclusion de la paix* (452). — *Portrait* de François de Médicis (455). — *Portrait* de Jeanne d'Autriche, mère de Marie de Médicis (456). — *Portrait* de Marie de Médicis (457). — *Portrait* du baron Henri de Vicq (449). — *Portrait* d'Elisabeth de France, fille de Henri IV (450). — *Portrait* d'Hélène Fourment (460). Rubens ne fut pas moins grand portraitiste que grand peintre d'histoire. Cette



Couronnement de Marie de Médicis (443).

admirable peinture, restée en grande partie à l'état d'ébauche, est un des morceaux les plus intéressants de notre Musée. — *Portrait* d'une dame de la famille Boonen (461). — *La Kermesse* (462). Il est intéressant de comparer cette kermesse avec les nombreux sujets du même genre traités par les autres maîtres flamands. Dans celle du peintre d'Anvers, empreinte pourtant d'un réalisme prodigieux, la fougue et la puissance magistrales de l'exécution, l'énergie des têtes et du mouvement, lui impriment une sorte de caractère épique, idéal et sauvage à la fois, qui empêche de ranger ce chef-d'œuvre parmi les tableaux de genre : c'est la poésie de l'ivresse, le lyrisme de la débauche. — *Tournoi près d'un château* (463), curieuse esquisse pleine de fantaisie, d'une exécution véhémente et d'une couleur splendide. Les mêmes qualités se retrouvent dans les deux *Paysages* inscrits sous les nos 464, 465.

Snyders, **Sneyders** ou **Snyers** (Franz) (1579-1657) (école flamande), élève de Breughel et de Van-Balen, accompagne dignement Rubens, dont il fut l'ami et souvent le collaborateur. Peintre d'animaux, de fleurs et de fruits, Sneyders montre dans ce genre des qualités analogues à celles du chef de l'école anversoise dans la peinture d'histoire.

— *Le Paradis terrestre* (489). — *Entrée des animaux dans l'arche* (490). — *Cerf poursuivi par une meute* (491). — *Chasse au sanglier* (492). — *Les Marchands de poissons* (493).—*Chiens dans un garde-manger* (494). — *Fruits et animaux* (495).

Crayer, **Krayer** ou **Craeyer** (Gaspard de) (1582-1585) (école flamande), élève de Corcie. Rubens faisait le plus grand éloge du talent de Crayer. Celui-ci fut en effet un artiste éminent, plus calme, plus retenu que Rubens, plus fidèle à la tradition italienne ; coloriste un peu effacé, un peu pâle d'ailleurs, mais harmonieux ; dessinateur habile et correct, mais un peu froid et monotone.

— *La Vierge et l'enfant Jésus adoré par des saints* (101). — *Saint Augustin en extase* (102).

Hals (Frans) (1584-1666). (Ecole flamande.) Nous

ne possédons qu'une seule toile de ce portraitiste éminent, qui partagea sa vie entre les cabarets, les mauvais lieux et son atelier; mais cette toile est doublement précieuse par le mérite de l'œuvre et par le sujet.

— *Portrait* de René Descartes (190).

Poëlenburg (Kornolis) (1586-1666) (école hollandaise), élève d'A. Bloëmart. Quelle que soit l'opinion professée aujourd'hui par un certain nombre de critiques et d'amateurs sur le talent de ce maître, il est certain qu'il mérite une place importante dans toutes collections. Poëlenburg, épris de la manière italienne, minutieux et léché dans son exécution, chercha à montrer de l'élégance et de la noblesse. Peut-être résulta-t-il de cette prétention de l'artiste à unir le génie flamand au goût italien une école de décadence plutôt qu'une école de progrès; mais Poëlenburg n'en est pas moins un véritable artiste, bien plus estimé d'ailleurs dans les petits sujets que dans les grands.

— *Sara engage Abraham à épouser Agar* (382). — *Les Anges annonçant aux bergers la naissance du Messie* (383). — *Le Pâturage* (384). — *Les Baigneuses* (385). — *Femmes sortant du bain* (386). — *Ruines du palais des empereurs et du temple de Minerva Medica, à Rome* (387). — *Le Bain de Diane* (388). — *Des Nymphes et un Satyre* (389).

Honthorst (Gérard) (1592-1680) (école hollandaise), élève d'A. Bloëmart. Largement représenté au Louvre, et sous toutes les faces de son talent varié, original et historique, Gonthorst est surtout célèbre par les effets de lumière artificielle. Son *Pilate se lavant les mains* (215) est conçu tout entier avec cette préoccupation de l'effet. Son *Concert* (216) est une œuvre originale, très-vivante, d'une couleur un peu pâle, mais non sans charme, d'une exécution très-souple et très-spirituelle.

— *Le Triomphe de Silène* (217) est une excellente peinture, large et grasse. — *Portrait* de Charles-Louis, électeur de Bavière (218). — *Portrait* de Robert de Bavière, frère du précédent (219).

Jordaens ou **Jordaans** (Jakob) (1593-1678). Il ne



Le Roi boit (255).

faut pas juger ce maître illustre d'après ses œuvres du Louvre. Si remarquables qu'elles soient, elles ne donneraient pas une idée suffisante du talent de ce grand maître, qui, s'il n'eut pas toutes les qualités de Rubens, son ami, se montra plus Flamand que lui et parfois un coloriste plus puissant.

— *Jésus chassant les vendeurs du temple, le Jugement dernier* (251, 252), sont des toiles qui suffiraient à illustrer le nom d'un artiste, mais inférieures aux *Quatre évangélistes* (253), à *l'Enfance de Jupiter* (254), à *Le Roi boit* (255), au *Concert* (256), d'une peinture superbe, et surtout remarquables par cette exubérance de vie qu'il savait faire éclater dans ses compositions les plus incorrectes et les plus négligées. — *Portrait* de l'amiral Ruyter (257).

Goyen (Jan Van-) (1596-1656). (Ecole hollandaise.) Elève de plusieurs maîtres, et surtout d'E. Van de Veld, Van-Goyen est l'un des peintres hollandais dont l'exécution large et facile, l'harmonie grisâtre, forme une opposition complète avec la manière conventionnelle et léchée de Poëlenburg, de G. Dov.

— *Bords d'une rivière* (181). — *Un canal* (182). — *Une rivière* (183). — *Marine* (184).

Dov ou **Dou** (Gérard) (1598-1674) (école hollandaise), était fils d'un peintre verrier, qui le mit d'abord dans l'atelier d'un de ses confrères, où il resta trois ans. Il entra ensuite chez Rembrandt. C'est là qu'il puisa, sans contredit, le goût des effets de lumière et d'ombre ; mais peut-être dut-il à sa première éducation la manière minutieuse et léchée dont ses œuvres peuvent être considérées comme le type le plus complet et le plus exagéré. G. Dov passe aux yeux de beaucoup d'amateurs pour le plus grand des petits maîtres ; mais pour les artistes véritables, pour tous ceux qui cherchent dans l'art autre chose que la perfection du trompe-l'œil, il n'a pas, à beaucoup près, les hautes qualités de dessin, de couleur et de vérité des Van-Ostade, des Brauwer, de J. Steen.

— *La Femme hydropique* (121), le chef-d'œuvre de G. Dov. — *Aiguière d'argent* (122). — *Le Trompette*

(123). — *Portrait* de G. Dov (124). — *Portrait* de femme âgée, de la mère de l'artiste selon quelques auteurs (125).

Dyck (Anton Van-) (1599-1641). (Ecole flamande.) Elève de Van-Bolm, puis de Rubens, il fit des progrès si rapides sous ce grand maître, que celui-ci en devint, dit-on, jaloux, ce qui n'est rien moins que prouvé, et ce qui est tout à fait contraire aux sentiments de générosité bien connus du chef de l'école d'Anvers. Il est plus certain que Rubens conçut, au contraire, pour son élève, une amitié fort vive. Van-Dyck était déjà connu dans son pays, quand il alla en Italie, où il travailla beaucoup et devint célèbre. Charles Ier, attiré par sa réputation, le fit venir en Angleterre. Son premier voyage (1627) ne fut pas heureux ; mais à son retour dans ce pays, en 1632, il fut comblé d'honneurs, créé chevalier, premier peintre du roi, et largement pensionné. Son élégance, ses belles manières et les agréments de son esprit, autant que son talent, le mirent bientôt à la mode. Il devint le peintre favori de tout ce que la Grande-Bretagne comptait de personnages illustres par le rang et la fortune, et il aurait amassé d'immenses richesses sans sa passion pour le luxe et son goût pour les plaisirs, qui, joint aux excès d'un travail excessif, occasionna sa mort prématurée. Van-Dyck était né avec toutes les qualités qui font le grand maître. Il avait l'invention, le grand goût ; il possédait une facilité extrême, un dessin élégant et savant, la connaissance et le sentiment de la couleur au plus haut degré ; mais l'abus même de sa facilité, le besoin de produire beaucoup et de produire vite, l'empêchèrent de s'élever autant qu'il l'aurait pu. Sans doute, il doit être compté comme un maître, et il a laissé une réputation de portraitiste que peu d'artistes ont égalée ; mais, dans le portrait même, il ne saurait être mis au même rang que le Titien, Velasquez et Rubens lui-même. Sa manière spirituelle et élégante, son exécution adroite et savante, son habileté à saisir le caractère physionomique des originaux qui posaient devant lui, le don de la composition, de la tournure et de l'arrangement, se

montrent évidemment et avec un grand éclat dans son œuvre. Mais il céda à l'abus de la pratique, et, chez lui, le métier tient trop souvent la place de l'art. Il est vrai que, chez lui, le métier est admirable autant qu'il peut l'être. Cet artiste a laissé, outre ses portraits peints, une merveilleuse collection de portraits gravés à l'eau-forte. Il aurait été certainement un aussi grand peintre d'histoire que de portraits, s'il n'eût pas préféré ce dernier genre, plus lucratif que le premier.

— *La Vierge et l'enfant Jésus* (136). — *La Vierge aux donateurs* (137), magnifique peinture d'une couleur presque vénitienne et d'un grand style. — *Le Christ pleuré par la Vierge et par les anges* (138). — *Saint Sébastien secouru par les anges* (139). — *Vénus demande à Vulcain des armes pour Enée* (140). — *Renaud et Armide* (141). — *Portrait* de Charles Ier, roi d'Angleterre (142), l'un des plus célèbres du maître et l'un des plus admirables par l'élégance du dessin et par le caractère physionomique; non le plus beau, à mon avis, comme couleur. Ce portrait fut acheté 24,000 francs par la comtesse Dubarry, qui prétendait descendre des Stuarts. — *Portraits* des enfants de Charles Ier (143). — *Portraits* de Charles-Louis, duc de Bavière, et de Robert, duc de Cumberland (144).— *Portrait* d'Isabelle-Claire-Eugénie d'Autriche, infante d'Espagne, reine des Pays-Bas (145).—*Portrait* équestre de François de Moncade (146), plus beau encore que celui de Charles Ier. — *Portrait* en buste de François de Moncade (147). — *Portrait* d'un homme et d'un enfant (148). — *Portrait* d'une dame et de sa fille (149), œuvre charmante de grâce et d'exécution. — *Portraits* de Jean Grusser Richardot, président du conseil privé des Pays-Bas, et de son fils (150). Jusqu'à présent, on avait attribué cet admirable portrait à Rubens. Le nouveau catalogue le donne à Van-Dyck, d'après l'autorité fort contestable de Descamps. Pour nous, ce portrait nous semble aussi certainement de Rubens que s'il était signé. Il l'est en effet, dans chaque touche de cette peinture ample, grasse et souple, plus fraîche que celle de Van-Dyck, dans cette



Charles Ier, roi d'Angleterre (142).

couleur plus lumineuse et moins conventionnelle. — *Portrait* du duc de Richemond (151). — *Portrait* de Van-Dyck (152), l'une des œuvres les plus médiocres du maître, élégante sans contredit, mais d'une élégance de convention, dessinée mollement et peinte d'un ton fade. — *Portrait* d'homme (153), d'une superbe tournure, magnifique de couleur et d'exécution, ainsi que le suivant, inscrit sous le numéro 154. — *Portrait* d'homme (155).

Pot (Henri) (1600-1656). (Ecole hollandaise.)

— *Portrait* de Charles Ier (398), peinture très-fine de dessin et de couleur, d'un excellent caractère.

Heem (Jean-Davidz de) (1600-1674) (école hollandaise), n'est représenté au Louvre que par un magnifique tableau :

— *Fruits et vaisselle sur une table* (192).

Winantz ou **Wynandtz** (Jan) (1600-1677). (Ecole hollandaise.) Winantz doit être regardé comme un des premiers maîtres qui traitèrent le paysage dans une manière purement naturaliste.

— *La Lisière de forêt* (579) peut être considérée comme un des meilleurs morceaux de ce peintre pour l'impression vraie de la nature, la finesse, la conscience de l'exécution, et la juste observation des valeurs de ton — Les *Paysages* inscrits sous les numéros 580 et 581 sont dignes également de Winantz.

Helst (Bartholomeus Van-der-), mort en 1670. (Ecole hollandaise.) Nous ne possédons qu'un tableau de ce maître, sur lequel les biographes se taisent presque complétement, et qui fut pourtant un grand maître. Ce tableau, de petite dimension, et qui représente *le Jugement du prix de l'arc* (197), est un chef-d'œuvre, traité avec une ampleur et en même temps une finesse d'exécution qu'on admirerait dans un tableau d'histoire. Ce n'est pourtant que le projet d'un tableau, avec des figures de grandeur naturelle, du Musée d'Amsterdam.

Champaigne (Philippe de) (1602-1674). (Ecole flamande.) Philippe de Champaigne n'appartient à la Flandre que par sa naissance et par certaines ten-

dances de son talent, à la fois réaliste et mystique, comme celui des maîtres primitifs de son pays. Il étudia en France sous Bouillon, Michel Bourdeaux et Fouquière, et il vint mourir à Paris. Ses relations et son amitié avec le Poussin le portèrent à une recherche du grand style qui ne lui réussit pas souvent. C'est une coutume aujourd'hui assez générale de nier le talent de Philippe de Champaigne. Artiste laborieux et plein de conscience, mais génie médiocrement pittoresque et parfois assez lourd, il s'élève parfois très-haut quand il rencontre une inspiration véritable; en un mot, quand il possède bien son sujet. Par exemple, ses *Portraits* de la mère Catherine-Agnès Arnauld et de sœur Catherine Sainte-Suzanne, fille du peintre (83), sont un tableau remarquable, où Philippe a mis, en plein dix-septième siècle, à une époque médiocrement mystique, toute la ferveur de son sentiment religieux et de père.—Le *Portrait* du cardinal de Richelieu (87), magnifique de tournure et de caractère, offre un contraste frappant avec celui du janséniste Arnauld d'Andilly (88) et celui de Philippe de Champaigne lui-même (89).—Nous mettons au même rang *le Christ mort* (79). —Nous ne pouvons estimer autant les tableaux suivants, malgré des qualités réelles: *le Repas chez Simon* (76). — *La Pâque* (77). — *Apparition de saint Gervais et de saint Protais à saint Ambroise* (80).— *Translation des corps de saint Gervais et de saint Protais* (81). — *Saint Philippe* (82). — *Paysages* (84, 85). — *L'Education d'Achille* (95, 96). — Nous leur préférons le Portrait de *Louis XIII couronné par la Victoire* (86). — *Le Christ en croix* (70). — *Portrait* d'homme (90). — *Portrait* d'une petite fille (91). —*Portrait* d'une petite fille (92). — *Portrait* de femme (93). —*Portraits* de Mansard et de Cl. Perrault (94).

Avec **Cuyp** (Albert), né en 1605, mort après 1672, nous retrouvons l'école hollandaise. A. Cuyp fut un grand maître, longtemps méconnu, justement à cause de ses qualités les plus hautes : une interprétation naïve et presque grandiose de la nature, dans les divers sujets animaux, paysages, fleurs, genres qu'il aimait à

traiter. Il fut un coloriste savant, harmonieux et puissant, et il posséda une exécution large et grasse ; il eut surtout à un haut degré le sentiment de la vie.

— *Paysage* (104). — *Le Départ pour la promenade* (105). — *La Promenade* (106). — *Portraits* d'enfants (107). — *Portrait* d'homme (108). — *Marine* (109).

Brower, Brawer, Brauer ou **Brauwer** (Adriaan) (1608-1640), n'est connu au Louvre que par un *Intérieur de tabagie* (47), peint avec l'énergie et la puissance de couleur qui ont fait de lui un grand artiste de l'école hollandaise, malgré ses débauches et les désordres qui abrégèrent sa vie.

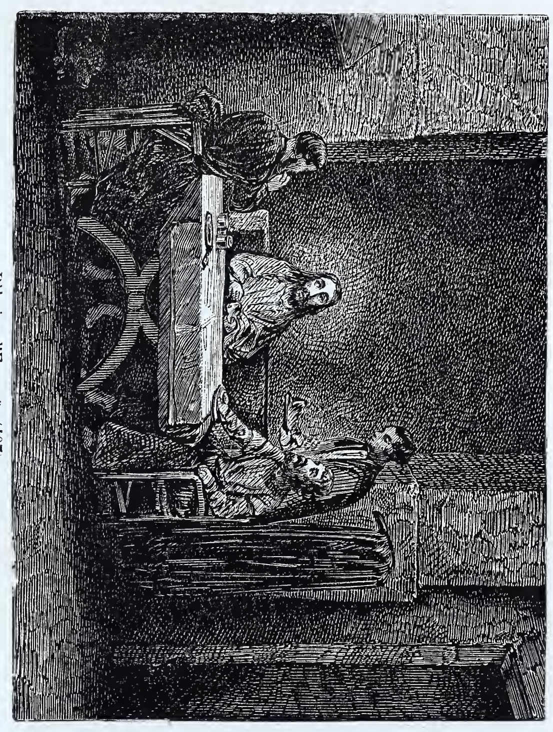
Craesbeke ou **Graesbeck** (Joost Van-) (1608-1641), qui de boulanger se fit peintre, et devint l'élève et le compagnon de Brauwer, a au Louvre un charmant tableau d'une couleur charmante, d'une touche large et spirituelle :

— *Craesbeke peignant un portrait* (97).

Rembrandt Van-Ryn, peintre, graveur (1608-1669). Rembrandt était fils d'un meunier nommé Hermann Goritz, et il reçut le nom de Van-Ryn, parce que le moulin de son père était situé sur les bords du Rhin. Elève de plusieurs artistes, notamment de Van-Swanenbourg, de Jakob Pinas et de Schvaten, il revint, dès qu'il sut manier une brosse, dans le moulin de son père, et acheva son éducation d'artiste en face de la seule nature, son véritable maître. L'historien Descamps a fait de la vie de Rembrandt un roman, auquel il n'est pas permis de croire aujourd'hui. Selon Descamps, Rembrandt, parvenu à une immense fortune, aurait souillé sa vie par de nombreux traits d'une avarice sordide, et aurait laissé en mourant des sommes considérables. La vérité est que ce grand homme fut continuellement poursuivi par le besoin d'argent, uniquement parce qu'il consacrait le prix de ses œuvres à satisfaire sa passion de collectionneur de curiosités et d'objets d'art. Plus d'une fois on vendit sa maison et ses meubles pour payer ses dettes, et un document incontestable prouve qu'il ne laissa pas de quoi se faire enterrer, et que les frais de ses funérailles furent ac-

quittés, comme ceux des indigents, par la ville d'Amsterdam, où il mourut. Rembrandt est un des plus grands peintres qui aient jamais existé, et incontestablement le plus original de tous. On peut et on doit le considérer comme un des pères de l'art moderne, si hostile à l'école académique. Adorateur de la nature, il ne voulut puiser d'inspiration à aucune autre source, et son éternel souci a été de rester toujours vrai et sincère. Il voulut être de son temps et compris de son temps. Cela ne signifie pas qu'il fut un réaliste dans l'acception nouvelle donnée à ce mot, c'est-à-dire un copiste servile. Mais quand il interprétait la nature, il ne la travestissait pas sous prétexte de style, il ne l'embellissait pas, il éliminait les menus détails qui gênaient l'impression de l'ensemble. En cela, il restait dans la vérité. Il ne s'agit pas pour l'artiste, en effet, d'exécuter et de rendre un modèle, une scène, un paysage, avec la précision d'un décalque, mais de traduire l'impression vraie qu'il reçoit de la vue de ce modèle, de cette scène, ou de ce paysage. Rembrandt fut avant tout un maître naïf, comme tous les grands maîtres; mais il pensa, et avec justesse, que la naïveté ne résidait pas dans l'emploi des procédés anciens et primitifs; il employa la science la plus consommée à traiter les sujets les plus vulgaires, comme les plus sublimes. Personne n'a jamais contesté la puissance et l'harmonie de la couleur de Rembrandt, mais on a nié sa richesse et sa variété. Cette opinion n'est soutenable que pour les tableaux du Louvre, — encore faut-il en excepter le Ménage du menuisier, — dans lesquels l'artiste s'est surtout préoccupé de l'effet et de l'harmonie. D'aucuns lui ont reproché aussi des incorrections et des négligences de dessin, oubliant ou méconnaissant que ces incorrections et ces négligences avaient été également calculées pour l'effet général, et que personne, quand il l'a voulu, n'a été un dessinateur plus souple, plus fin et plus vrai; il suffirait de voir ses eaux-fortes, aussi admirables que ses tableaux. Ce n'est pas le comprendre davantage que de l'accuser d'avoir travesti par grossièreté ou inintelligence les sujets de l'histoire

sacrée, et de n'en avoir pas dégagé toute la sublime poésie qu'ils contiennent. A la vérité, Rembrandt s'est



Pèlerins d'Emmaüs (407).

médiocrement soucié de ce qu'on appelle aujourd'hui la couleur locale; il avait horreur de l'archaïsme, et quand

il traduisait sur la toile le drame émouvant et douloureux de la passion du Christ, il lui suffisait que la stupide férocité de la foule, la foi héroïque des martyrs, la douleur de la Mère du Sauveur, fussent rendues avec une frappante éloquence ; peu lui importait la fidélité des costumes. Ce n'était pas par ignorance qu'il habillait ses personnages des temps antiques des costumes hollandais du dix-septième siècle, mais pour qu'ils eussent l'air plus réels, en un mot, pour qu'ils semblassent moins jouer un rôle. En attendant, quel tableau fut jamais plus sublime que *les Pèlerins d'Emmaüs* (407), plus religieux dans le vrai sens de ce mot ? Je ne sais pas si le Christ est beau. Il n'est ni beau ni laid ; mais quelle grandeur sereine dans la tête du Fils du Dieu ! quel recueillement et quel respect dans ses disciples ! et puis quelle absence apparente de composition dans cette admirable composition, qui semble conçue et exécutée d'un jet !

— *Le Ménage du menuisier* (410) est dans le salon carré ; c'est sa vraie place. Jamais Rembrandt ne s'est montré coloriste plus fin, plus varié et plus lumineux. — *Les Philosophes en méditation* (408, 409) sont des chefs-d'œuvre de lumière et de fine exécution.— *L'Ange Raphaël quitte Tobie* (404). — *Le Samaritain* (405). — *Saint Matthieu* (406). — *Vénus et l'Amour* (411). — *Portrait* de Rembrandt (412). —*Portrait* de Rembrandt (413), le plus beau des trois. — *Portrait* de Rembrandt (414). —*Portrait* de Rembrandt âgé (415). — *Portrait* d'un vieillard (416). — *Portrait* d'un jeune homme (417), un des chefs-d'œuvre du maître, ainsi que le *Portrait* de femme (419). — *Portrait* d'homme (418).

Terburg (Gérard) (1608-1681). (Ecole hollandaise.) Le Musée possède de beaux spécimens de ce maître, un des plus estimés parmi les petits maîtres hollandais, pour sa touche grasse et large, sa couleur séduisante et fraîche. Un de ses tableaux les plus célèbres est intitulé :

— *Un Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme* (526). — *La Leçon de musique* (527). — *Le Concert* (528). — *Assemblée d'ecclésiastiques* (529).

Both (Jean), dit **Both d'Italie** (1610-1650). (Ecole hollandaise.) Voyagea en Italie et travailla dans l'atelier du Lorrain. Il y puisa cette lumière chaude et colorée qui est l'un des attraits de ses tableaux, remarquables d'ailleurs à d'autres titres, et notamment pour la manière intelligente et pittoresque avec laquelle Jean Both interpréta la nature italienne.

— *Paysage* (43). Les figures sont d'Adriaan Both, frère du paysagiste, et que celui-ci aimait si tendrement, qu'il ne put survivre à sa mort. Adriaan s'étant noyé par accident dans un des canaux de Venise, Jean mourut de chagrin la même année.

Asselyn (Jan) (1610-1610) fut aussi un Hollandais italianisé. D'abord élève de P. Van-den-Velde, il étudia en Italie sous Bamboche.

— *Vue du pont Lamentano* (1). — *Paysage* (2). — *Vue du Tibre* (3). — *Ruine dans la campagne de Rome* (4).

Ostade (Adriaan Van-) (1610-1685). Le plus grand des petits maîtres hollandais. Coloriste et dessinateur savant et vrai, Ostade a traduit dans son œuvre les scènes familières de son temps, avec une largeur, une bonhomie, une naïveté et une finesse qu'on n'a pas surpassées.

— *La Famille d'Adriaan Van-Ostade* (369), l'un de ses chefs-d'œuvre. — *Le Maître d'école* (370), dans le salon carré, un modèle du genre où se trouvent au plus haut degré toutes les qualités du maître. — *Le Marché aux poissons* (371). — *Intérieur d'une chaumière* (372). — *Un Homme d'affaires dans son cabinet* (373). — *Un Fumeur* (374). — *Un Buveur* (375).

Téniers (David) le Jeune (1610-1694). (Ecole flamande.) Elève de son père, David Téniers le Vieux, puis de Brauwer, et enfin de Rubens, Téniers n'arriva pas à la célébrité du premier coup ; mais dès qu'il l'eut atteinte, la fortune mit à seconder son talent comme une sorte de hâte, et il fut honoré et récompensé à l'égal des plus grands maîtres. Certainement Téniers ne fut pas aussi grand peintre que les Van-Ostade, les Brauwer et d'autres encore, c'est-à-dire qu'il ne fut ni

un aussi puissant coloriste, ni un dessinateur aussi vigoureux, mais se montra presque constamment un in-



Le Maître d'école (370).

terprète habile, spirituel, de la nature et des mœurs de son temps. Il avait une exécution élégante et facile, un



Une Tentation de saint Antoine (514).

dessin souple, une lumière claire et limpide, une fécondité pour ainsi dire inépuisable. Il excellait dans tous les sujets familiers aux peintres de genre des Pays-Bas, mais particulièrement dans les tabagies et les kermesses. On peut reprocher à Téniers d'avoir abusé de sa facilité; les tableaux qu'il improvisait avec une incroyable rapidité, ou dont il répétait les sujets trop fréquemment, sont nombreux dans son œuvre; on les appelle *les Après-dînées* de Téniers, pour exprimer le peu de temps qu'il mettait à les faire. Parmi ses toiles les plus remarquables de notre Musée, nous citerons :

— *Le Reniement de saint Pierre* (511). — *L'Enfant prodigue et les Courtisanes* (512). — *Les Sept œuvres de miséricorde* (513). — *Une Tentation de saint Antoine* (514), sujet souvent répété par le maître. — *Kermesse* (515). — *Deux extérieurs de cabaret* (518, 519).

Les autres tableaux de Téniers sont intitulés : *Un Cabaret près d'une rivière* (516). — *Danse de paysans* (517). — *Chasse au héron* (520). — *Le Fumeur* (521). — *Le Remouleur* (522). — *Le Joueur de cornemuse* (523). — *Portrait* d'un vieillard (524). — *Les Bulles de savon* (525).

Ostade (Isaack Van-) (1613-1654). (Ecole hollandaise.) On peut et l'on doit citer Isaack Ostade après Adriaan, son frère, dont il fut l'élève, quoiqu'il ne l'ait pas égalé. Il mérite pourtant le nom de maître, d'autant plus qu'il sut rester original à côté d'Adriaan.

— *Halte de voyageurs* (376). — *Halte de voyageurs* (377). — *Canal gelé en Hollande* (378). — *Canal gelé en Hollande* (379).

Meer (Arnould Van-der-) (1613-1684). (Ecole hollandaise.) Grand paysagiste, habile surtout à rendre les effets de clair de lune, de soleil couchant et d'hiver.

— *Canal hollandais* (354). Les animaux sont attribués à A. Cuyp. — *Village traversé par une route* (355).

Metzu (Gabriel) (1615-1658). (Ecole hollandaise.) Cet artiste, dont le premier maître est inconnu, se fit une manière individuelle, en étudiant les œuvres de

G. Dov, de Terbug et de Jean Steen. Il occupe dans l'estime des amateurs un des rangs les plus élevés parmi les petits maîtres hollandais, et qu'il mérite pour la finesse de son exécution et l'harmonie séduisante de sa couleur. Metzu peignit quelquefois des sujets religieux ; mais il ne montre pas, dans ce genre, les rares qualités qui ont fait sa réputation comme peintre de scènes familières.

— *La Femme adultère* (291).—*Le Marché aux herbes d'Amsterdam* (292), un de ses tableaux les plus connus. — *Un militaire suivant une jeune dame* (293), et *la Leçon de musique* (294), nous paraissent ses deux meilleurs tableaux du Louvre. — *Le Chimiste* (295). — *Une femme hollandaise* (296). — *Une cuisinière hollandaise* (297). — *Portrait* de l'amiral Corneille Tromp (298).

Wouwerman (Philips) (1620-1668). (Ecole hollandaise). Wouwerman, d'abord élève de son père, peintre peu connu et peu digne de l'être, étudia ensuite chez le paysagiste Winantz et chez le peintre d'animaux P. Verbeck. Ses tableaux, que les amateurs couvrent d'or aujourd'hui, n'eurent pas, à l'origine, la réputation qu'ils acquirent par la suite : aussi, malgré sa prodigieuse facilité et son extrême application au travail, leur auteur, chargé d'ailleurs d'une nombreuse famille, n'arriva jamais à la fortune des Téniers et des autres petits maîtres hollandais. Ce fut un habile artiste, qui excella dans la reproduction des chasses, des cours d'auberges, des combats de cavalerie, et qui avait à un degré éminent le don de la composition pittoresque, la finesse et la verve d'exécution, une couleur agréable et lumineuse. Le besoin de produire beaucoup l'empêcha d'atteindre les sommités de l'art. Il peignit souvent de pratique, bien qu'avec un soin extrême ; mais il n'arriva jamais à la réalité puissante et magistrale obtenue par quelques-uns de ses compatriotes. On trouve néanmoins, dans ses tableaux, l'expression vive, spirituelle et animée de la nature.

— *Le Bœuf gras en Hollande* (565), très-fin et très-terminé, — *le Pont de bois* (566), —*le Départ pour la*

chasse (567), — *la Chasse au cerf* (569), — *le Mariage* (570), peuvent être mis au rang de ses meilleures productions. — *Départ pour la chasse au vol* (568). — *Ecurie* (571). — *Choc de cavalerie* (572). — *Idem* (573). — *Halte devant une hôtellerie* (574). — *Halte de cavaliers* (575). — *Halte de militaires* (576). — *La Charrette* (577).

Pynacker (Adam) (1621-1663). (Ecole hollandaise.) Coloriste épris de la chaleur du ton, comme tous les artistes des Pays-Bas qui firent le voyage d'Italie. — *L'Auberge* (401). — *Paysage et marine* (402). — *Paysage* (403).

Berghem (Nicolaas) (1624-1683). (Ecole hollandaise.) Elève de son père d'abord, puis de plusieurs autres maîtres, notamment de Wills et de Weenix, Berghem, quoique ses biographes se taisent sur cette partie de sa vie, voyagea en Italie. C'est là qu'il prit le goût de la lumière dorée, chaude et limpide, qui fait, avec sa touche spirituelle et son sentiment de composition pittoresque, le caractère principal de son œuvre. Berghem est bien représenté au Louvre par sa *Vue des environs de Nice* (17), — son *Paysage* et *animaux* (18), — *le Gué* (19), — *l'Abreuvoir* (20), — *le Passage du bac* (21), qui comptent parmi ses meilleures toiles. Les autres tableaux de cet artiste dans notre Musée, représentant des paysages ornés d'animaux, sont inscrits sous les numéros 22, 23, 24, 25, 26, 27.

Potter (Paulus) (1625-1654). (Ecole hollandaise.) Les tableaux de ce grand artiste, qui fut célèbre dès l'âge de quatorze à quinze ans, et qui mourut si jeune, sont tellement recherchés, que nous devons nous estimer heureux d'en posséder deux. Celui intitulé : *Chevaux attachés à la porte d'une chaumière* (399) est un chef-d'œuvre de couleur et d'exécution ; et dans celui plus célèbre intitulé : *la Prairie* (400), nous retrouvons toutes les qualités du maître.

Weenix (Jan) (1644-1719). (Ecole hollandaise.) Elève de son père, cet artiste traita tous les genres, mais la nature morte avec une grande supériorité. C'est dans ce genre, en effet, qu'il montre la finesse prodigieuse, excessive même de son exécution.



La Prairie (400).

— *Gibier et ustensiles de chasse* (554). — *Les Produits de la chasse* (555). — *Port de mer* (556).

Fyt (Johannes) (1625). (Ecole flamande), peintre de nature morte, comme le Hollandais Weenix, mais plus énergique et plus large.

— *Gibier et fruits* (177). — *Gibier dans un garde-manger* (178). — *Un chien dévorant du gibier* (179).

Ruisdaël ou **Ruysdaël** (Jakob) (1630-1681). Le plus grand paysagiste de la Hollande, le premier qui sut mettre dans ses toiles ce sentiment de réalité poétique qui en fait le charme irrésistible et souverain. Nous avons peu de détails sur la vie de cet artiste de génie.

— *La Forêt* (470), d'un aspect grandiose; les figures et les animaux sont peints par Berghem. — *Une tempête* (471), la plus belle toile, à notre avis, parmi celles du maître qu'on voit au Louvre, un prodige d'exécution, de vérité et de sentiment. — *Le Buisson* (472), admirable et plus célèbre. — *Le Coup de soleil* (473), célèbre aussi, remarquable par les qualités d'air et de lumière. — *Paysage* (474). — *Paysage* (475).

Backuisen (Ludolf) (1631-1700). (Ecole hollandaise.) Peintre de marine, et l'un des plus grands qui aient existé, par la science unie à la naïveté, l'harmonie du ton, et sa manière large et franche d'interpréter la nature.

— *Escadre hollandaise* (5). — *Marines* (6, 7, 8, 9).

Velde (Adriaan Van-der-) (1632-1672). (Ecole hollandaise.) Mort presque aussi jeune que Paul Potter, il mérite une place à côté de ce grand artiste. Adriaan, qui fut l'ami de plusieurs maîtres ses compatriotes, et qui peignit tous les genres, mais surtout le paysage et les animaux, posséda au plus haut degré la finesse et l'harmonie du ton, l'esprit, l'élégance et la grâce de l'exécution, un vif sentiment de la nature, et cet art suprême de paraître grand dans les petits sujets.

— *La Plage de Schvelingen* (536). — *Paysages et animaux* (537, 538, 539). — *La Famille du pâtre* (540). — *Un canal glacé* (541).

Le frère du précédent, **Velde** le Jeune (Willem Van-



Le Buisson (472).

den-) (1633-1707), et qui, comme le premier, avait reçu les premières leçons de Willem Van-den-Velde, leur père, célèbre dessinateur de marine, se distingua surtout dans ce dernier genre, où il devint un peintre fort habile.

— *Marine* (542). — *Escadre hollandaise au mouillage* (543).

Meulen (Anton-Franz Van-der-) (1634-1690). (Ecole flamande.) Ce Flamand, élève de Peter Snayers, passa presque toute sa vie en France. Il fut en quelque sorte le peintre historiographe de Louis XIV. Comblé par ce monarque de richesses et de faveurs, gendre de Lebrun, membre de l'Académie, il poussa assurément trop loin la reconnaissance pour son pays d'adoption, en peignant nos conquêtes dans les Pays-Bas. Van-der-Meulen n'a jamais été surpassé dans un genre qu'il créa, pour ainsi dire; genre ingrat, pourtant, et où il déploya d'admirables qualités: une grande fidélité historique, le sentiment et la science de la couleur, de la composition, de l'ordonnance et du paysage, et une entente des effets panoramiques qui n'a jamais été surpassée. Son œuvre est immense; on trouve de ses tableaux dans presque tous les musées de France. Au Louvre, il compte vingt et une toiles, toutes remarquables à divers titres.

— *L'Armée du roi devant Tournai* (299). — *Arrivée de Louis XIV devant Douai* (300). — *Entrée du roi et de Marie-Thérèse à Douai* (301). — *Marche de l'armée sur Courtrai* (302). — *Siége d'Oudenarde* (303). — *Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Arras* (304), une des meilleures pages du maître. — *Siége de Lille* (305). — *Combat près du canal de Bruges* (306). — *Reddition de Dôle* (307). — *Passage du Rhin* (308). — *Arrivée du roi au camp de Maëstricht* (309). — *Siége et prise du château de Dinan* (310). — *Prise de Valenciennes* (311). — *Prise de Luxembourg* (312). — *Siége de Namur* (313). — *Vue du château de Fontainebleau* (314). — *Vue du château de Vincennes* (315). — *Batailles* (316, 317, 318). — *Convoi militaire* (319). — *Halte* (320). — *Etude de chevaux* (321).

Jardin (Karel du) (1635-1678). (Ecole hollandaise.) Elève de Berghem et de P. Potter, K. du Jardin peignit le paysage, les animaux, des bambochades et même des sujets de sainteté. Il avait la touche vive et spirituelle, composait facilement, et se plut à reproduire la nature italienne dans le style et le goût de Berghem, mais avec des qualités individuelles, toutefois.

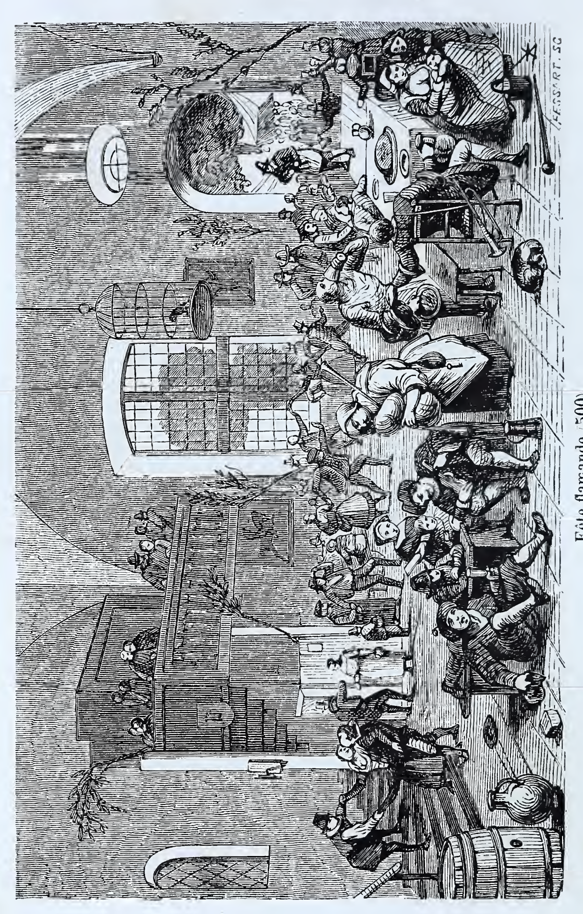
☛ — *Les Charlatans italiens* (243), un de ses meilleurs tableaux, le meilleur de ceux qu'il ait au Louvre. — *Le Calvaire* (242). — *Le Gué* (244). — *Le Pâturage* (245). — *Le Bocage* (246). — *Paysages* et *animaux* (247, 248, 249). — *Portrait* (250). On croit que c'est le portrait de l'auteur.

Steen (Jan Van-) (1636-1689). (Ecole hollandaise.) C'est un malheur pour le Louvre de ne posséder qu'une seule toile de ce grand peintre, l'un des premiers de son temps et de sa nation. Coloriste harmonieux entre tous, dessinateur énergique et vrai, et que personne n'a surpassé dans l'art d'animer ses personnages et ses compositions, pleines de verve et d'humour, et exécutées avec une largeur digne des peintres d'histoire les plus célèbres. Jan Steen ne peignit guère que des tableaux de cabaret. A vrai dire, c'est au cabaret qu'il passa sa vie, c'est au cabaret qu'il travailla, c'est presque là qu'il mourut. Il était l'élève de A. Brauwer, et malheureusement sa vie ressemble à celle de son maître.

— *Fête flamande dans l'intérieur d'une auberge* (500).

La vie de Steen, comme son talent, offre le plus parfait contraste avec celle du peintre de fleurs Abraham **Mignon** (1637-1679), élève de Jacob Moreelser, de David de Heem, peintre de fleurs, amoureux du fini à l'excès, célèbre entre tous aux yeux des amateurs, et dont les tableaux se vendent au poids de l'or.

— *Le Nid de pinsons* (329). — *Fleurs des champs, oiseaux, insectes et reptiles* (330). — *Fleurs dans une carafe* (331). — *Fleurs dans une carafe* (332). — *Fleurs, fruits, oiseaux, insectes* (333). — *Fleurs, fruits insectes* (334).



Fête flamande (500).

Netscher (Gaspar) (1639-1684). (Ecole hollandaise.) Encore un Hollandais de l'école du précieux et du fini, comme les Metzu, les G. Dov et les Mieris, aussi célèbre qu'eux.

— *La Leçon de chant* (358), une de ses meilleures toiles. — *La Leçon de basse et de viole* (359).

Lairesse (Gérard de) (1640-1711). (Ecole hollandaise.) Elève de son père, Regnier de Lairesse, Gérard traita tous les genres, mais surtout l'histoire et l'allégorie. Malgré sa facilité, son esprit ingénieux et inventif, la postérité ne lui a pas conservé l'estime qu'il obtint de ses contemporains. Son dessin habile, mais mou et rond, sa couleur fausse, froide et monotone, empêchent de l'estimer à l'égal d'un maître. A la fin de sa vie, Gérard devint aveugle, et, ne pouvant plus peindre, il essaya de se consoler en dissertant sur la peinture. Dans ce but, il réunissait chez lui, une fois par semaine, des amis et des confrères, qui discouraient avec lui sur toutes les parties de l'art.

— *L'Institution de l'Eucharistie* (263). — *Débarquement de Cléopâtre* (264). — *Danse d'enfants* (265). — *Hercule entre le Vice et la Vertu* (266).

Schalken (Gottfried) (1643-1706). (Ecole hollandaise.) Il peignit aussi tous les genres, mais avec plus de succès les scènes familières. Son renom auprès des amateurs lui vient de son goût pour les effets de lumière artificielle, et de son fini précieux.

— *Sainte Famille* (478). — *Cérès cherchant Proserpine* (479). — *Deux femmes éclairées par la lumière d'une bougie* (480). — *Vieillard répondant à une lettre* (481).

Huysmans (Cornelis), surnommé **Huysmans de Malines** (1648-1727), l'un des plus grands paysagistes de l'école flamande ; assez peu apprécié de son temps, malgré ses éminentes qualités de coloriste et sa largeur d'exécution.

— *Intérieur d'une forêt* (227). — *Entrée d'une forêt* (228). — *Intérieur de forêt* (290). — *Lisière de forêt* (291).

Avec Lairesse l'école hollandaise paraît toucher à

sa décadence, en abandonnant la voie où elle rencontra de si glorieuses destinées; avec Adriaan Vander-**Werf** (1659-1722), cette décadence semble arrivée. Cet artiste, qui obtint de son temps une immense réputation, essaya d'appliquer à l'histoire les procédés des Mieris et des G. Dov ; il ne réussit guère qu'à exagérer leurs défauts. Malgré son habileté incontestable, il est reconnu aujourd'hui que ses chairs ressemblent à de l'ivoire, que sa couleur est fausse, monotone et pénible, ses compositions prétentieuses et sans naturel, ingénieuses parfois cependant.

— *Adam et Eve* (557). — *Moïse sauvé des eaux* (558). — *La Chasteté de Joseph* (559). — *Les Anges annonçant aux bergers la naissance du Messie* (560). — *La Madeleine* (561). — *Antiochus et Stratonice* (562). — *Ronde de nymphes* (563).

Mieris le Vieux (Franz Van-) (1635-1681), que Gérard Dov surnommait le prince de ses élèves, qui égala son maître par la finesse de l'exécution, et dont la couleur a plus de charme.

— *Portrait* d'homme (322). — *Femme à sa toilette* (323). — *Le Thé* (324). — *Une famille flamande* (325).

Mieris (Willem Van-) (1662-1747). (Ecole hollandaise.) Fils et élève de Mieris le Vieux.

— *Les Bulles de savon* (326). — *Le Marchand de gibier* (327). — *La Cuisinière* (328).

Denner (Balthasar) (1685-1747). (Ecole allemande.) Peintre de portraits qui sont des prodiges, mais des prodiges fort ennuyeux, et qui passa sa vie avec une habileté et une adresse sans égale à reproduire les détails les plus ténus du visage humain. Ce sont des œuvres qu'il faut regarder à la loupe, que beaucoup admirent, mais qui font sur l'esprit des amateurs sincèrement épris de l'art, le même effet qu'un moulage sur nature.

— *Portrait* de femme (117).

Hobbema (1663-.... ?). (Ecole hollandaise.) Ce grand peintre, fort peu apprécié de son vivant, jouit maintenant d'une renommée égale à celle de Ruisdaël, dont il fut, sinon l'élève, au moins l'ami. Ses œuvres atteignent dans les ventes des prix fa-

buleux, effet ordinaire de toutes les réactions. Nous ne possédons de lui qu'un seul tableau fort célèbre inscrit sous le nº 205, mais où il nous est impossible de retrouver les qualités principales du maître, son harmonie si fine et si juste, ce sentiment rêveur et mélancolique qui donne tant de charme à ses compositions, son exécution souple et large. La peinture du Louvre nous semble lourde, sèche, d'une couleur monochrome. Elle conserve, il est vrai, cet accent d'autorité qui annonce le maître, mais elle ne charme et ne séduit pas. Peut-être ce tableau a-t-il été trop nettoyé et a ainsi perdu une partie des glacis et des demi-pâtes qui l'achevaient et le complétaient.

Laar ou **Laer** (Pieter Van-), mort en 1675. (Ecole hollandaise.) Laar passa la plus grande partie de sa vie en Italie, où il gagna l'amitié et l'estime du Poussin et du Lorrain par ses qualités pittoresques. Il aimait à traiter des sujets de foires, des fêtes publiques, des paysages. Laar était bossu, mais d'une humeur féconde en saillies, bon vivant et ami du plaisir, d'où le surnom de *Bamboccio* (Bamboche), qui lui fut donné par ses camarades, et celui de *bambochades* qui caractérise ses compositions.

— *Le Départ de l'hôtellerie* (261). — *Les Pâtres* (262).

Avec **Hooch**, **Hooghe** ou **Hooge** (Pieter de), qui vivait dans le milieu du dix-septième siècle, nous arrivons au dernier des grands petits maîtres hollandais, si l'on peut s'exprimer ainsi. La vie de cet artiste est à peu près inconnue; mais tous les critiques rendent hommage à ses éminentes qualités. Personne n'a peint la lumière avec plus de puissance, d'éclat et de vérité. Personne n'a mieux entendu la magie du clair-obscur, ni possédé une exécution plus large, plus fière et plus vigoureuse.

— *Intérieur d'une maison hollandaise* (223). — *Intérieur hollandais* (224).

Au dix-huitième siècle, l'école des Pays-Bas s'en va mourante. Les grands maîtres ont encore des imitateurs, mais peu d'héritiers légitimes. L'école française, dominante en Europe, est mal comprise des peintres

flamands, inhabiles à reproduire ses grâces souvent fades et son maniérisme spirituel. Un Allemand, Raphaël **Mengs** (1728-1779), entreprend en Italie de régénérer l'art, non en s'inspirant directement de la nature, non en cherchant une voie nouvelle, mais en écrivant des traités et en peignant des tableaux, où il prétend faire revivre dans une sorte d'éclectisme les traditions des grands de Rome, de Florence et de Venise. Il réussit à faire illusion à lui-même et à ses contemporains, mais non à la postérité. Au reste, nous ne saurions sans injustice vouloir juger Mengs au Louvre, où nous ne possédons de lui qu'une seule toile, d'ailleurs fort médiodre, le *Portrait* de Marie-Amélie-Christine de Saxe, reine d'Espagne (290).

La peintre de fleurs **Van-Spaendonck** (1746-1822) (école hollandaise), le peintre d'animaux **Ommeganck** (Balthasar-Paul) (1755-1826), essayent de faire revivre les traditions de Paul Potter et de A. Mignon. Tous deux sont des artistes de talent; mais il ne faut pas mettre leurs œuvres à côté de celles des maîtres que nous venons de citer.

Ommeganck. — *Paysage et animaux* (364). — *Paysage et animaux* (365).

Spaendonck (Gérard Van-).—*Fleurs et fruits* (497).

ÉCOLE FRANÇAISE.

L'école française n'est pas aussi complétement représentée au Louvre qu'on pourrait se l'imaginer et qu'elle devrait l'être en effet. Elle a beau compter 660 tableaux, chiffre énorme à la vérité, il s'en faut que tous les artistes de notre pays puissent être jugés dans le premier Musée du monde. Pourtant il serait facile, nous le croyons du moins, par des échanges avec d'autres musées, ou avec des collections particulières, de compléter cette exposition, et surtout d'emprunter aux églises, particulièrement aux églises gothiques où les cadres sont mal à leur place et nuisent plus qu'ils ne servent à la décoration de ces édifices,

un grand nombre de toiles importantes qui s'y dégradent et semblent menacées d'une destruction complète et prochaine.

Quoi qu'il en soit, on peut encore étudier au Musée du Louvre l'histoire de la peinture nationale et s'y rendre compte de ses phases diverses, de ses origines, et des influences étrangères qu'elle a subies tout en conservant toujours une originalité incontestable.

Ses origines sont visiblement, au moins dans les maîtres qui ont fait école, italienne et flamande. Italienne, et particulièrement florentine, à partir de l'école de Fontainebleau, après le Rosso et Primatice et jusqu'à la fin du règne de Louis XIII. Plus tard elle subit l'influence des Carrache; les Lebrun, les Jouvenet, les Boullongne, relèvent assurément de l'école bolonaise. Poussin, Lesueur et Cl. Lorrain, les maîtres illustres entre tous, doivent être mis à part, malgré leur respect et leur admiration pour les maîtres italiens. Avec Largillière, avec Watteau, avec les Vanloo, l'école française s'inspire des maîtres flamands, et particulièrement de Rubens. Déjà le portraitiste Rigaud procédait de Van-Dyck, qui fit école, on peut le dire, dans toutes les nations. Au milieu du dix-huitième siècle, l'école française est arrivée à l'excès de ses qualités et de ses défauts avec Boucher. Elle ne recherche plus l'imitation de la nature, mais seulement l'esprit et le pittoresque. Pourtant, dans cet abandon même des principes les plus nécessaires, elle conserve, au milieu de ses excentricités, de ses caprices et de ses fantaisies, je ne sais quelle logique et quelle clarté qui sont le don précieux du caractère national dans toutes les productions de l'intelligence. Arrive la réaction de David déjà commencée par Vien, réaction qui menace, précisément à cause du génie du maître, de compromettre pour jamais dans notre pays la cause de l'art, et qui, voulant élever l'idéal de la peinture et de la statuaire, les compromet dans une sorte d'archaïsme froid et prétentieux plus qu'érudit. L'école de David, devenue l'école officielle, est attaquée à son tour et combattue par les tendances diverses et passa-

blement contraires les unes aux autres des artistes empressés de vouloir échapper au joug dictatorial de l'Académie. Les partisans du naturalisme, ceux qui voudraient remplacer l'imitation de l'art grec et romain par celle des monuments du moyen âge, se réunissent d'abord dans la même croisade pour se séparer ensuite. L'art contemporain en est là ; le jury de l'Exposition universelle, en accordant les récompenses les plus hautes aux talents les plus opposés de l'école moderne, a fourni la preuve de l'état d'anarchie où se trouve à cette heure la peinture française.

Le premier artiste français que nous rencontrons dans les galeries du Louvre est **Clouet** ou **Cloet** (François), dit **Jehannet**, né en 1500, mort vers 1572, élève de son père, lequel était valet de chambre et peintre du roi. Il remplit les mêmes charges, et peignit surtout des portraits, bien qu'il ait traité aussi des sujets d'histoire. Le père de Clouet était Flamand, son fils se ressent de cette origine. Il a la finesse d'exécution, la couleur solide et vraie, la naïveté des Memling et des Jean de Bruges; mais il y ajoute une élégance, un esprit, une recherche de la tournure et un goût tout français, qui fait contraste avec le maniérisme véhément et tourmenté que les premiers artistes de notre pays ont emprunté à l'école italienne de Fontainebleau.

— *Portrait* de Charles IX (107). — *Portrait* d'Elisabeth d'Autriche, femme de Charles IX (108). — *Portrait* de François Ier (109), a été longtemps attribué à François. Cette œuvre très-remarquable est certainement due à un peintre de la famille des Clouet; mais nul ne saurait dire si elle n'est pas de son père Jean.

Cousin (Jean) (1500-1589). Nous n'avons que peu de renseignements biographiques sur cet illustre maître, qui fut à la fois peintre, sculpteur, architecte et mathématicien. Les dates mêmes que nous donnons ici, d'après le livret du Louvre, ne sont pas certaines, mais seulement probables. Cousin, qui subit l'influence italienne, mais en restant profondément original, fut surtout un peintre verrier. Tout le monde connaît, au

moins de réputation, ses magnifiques travaux de la cathédrale de Sens, de la chapelle de Vincennes, de Saint-Gervais, etc. Le Louvre ne possède qu'un seul tableau de cet artiste, qui peignit du reste peu à l'huile : c'est une œuvre remarquable par la science anatomique, l'énergie du dessin et l'étrangeté d'ailleurs fort dramatique de la composition.

— *Le Jugement dernier* (137).

Dubois (Ambroise) (1543-1615). Flamand comme Clouet, Dubois, chargé de travailler aux décorations de Fontainebleau, subit lui aussi l'influence italienne; mais il y ajouta une souplesse de forme, une largeur et un sentiment de l'harmonie, qu'il devait sans doute à son origine. Il forma une école qui produisit d'excellents ouvrages, malheureusement détruits pour la plupart aujourd'hui.

— *Chariclée subit l'épreuve du feu* (190). Cette peinture faisait partie d'une décoration en quinze tableaux exécutée à Fontainebleau, et représentant les Amours de Théagène et Chariclée.

Freminet ou **Freminel** (1567-1619). Comme Dubois, Freminet exécuta pour Fontainebleau de grands travaux, dont il ne reste plus aujourd'hui que la décoration de la chapelle de la Trinité. Il voyagea en Italie. C'était un maître habile et fort célèbre de son temps.

— *Mercure ordonne à Enée d'abandonner Didon* (211).

Vouet (Simon) (1590-1649), naturalisa en France la manière italienne de l'école bolonaise. Il eut une influence immense sur son époque, influence qui se fit sentir longtemps encore après sa mort, quoi qu'en aient dit certains critiques. De son école sortirent les maîtres les plus illustres du siècle de Louis XIV, et Lesueur lui-même, dont le génie semble l'opposé du talent de Vouet, resta longtemps sous l'impression des leçons qu'il avait reçues de ce maître. On se montre aujourd'hui, et depuis trop longtemps, dédaigneux envers cet artiste. Ce fut un homme habile, doué d'un goût pittoresque. Malheureusement il abusa de sa facilité extrême, et finit par ne plus peindre que

de pratique et à l'aide des procédés les plus expéditifs. Négligeant comme à plaisir toute étude sérieuse, il arriva à une exécution monotone, à un dessin toujours adroit, mais mou, rond, sans naturel et sans vérité, à une couleur fausse et monotone. Les ouvrages de son bon temps sont au contraire dessinés et peints avec vigueur et avec une grande entente de l'effet.

— *La Présentation au temple* (641). — *Sainte Famille* (642). — *Le Christ en croix* (643). — *Le Christ au tombeau* (644). — *La Charité romaine* (645). — *Portrait* de Louis XIII (646). — *La Richesse* (647). — *La Foi* (648).

Pendant que Vouet fondait avec éclat l'école pompeuse des Lebrun, des Mignard, naissaient dans la ville de Laon trois frères, les **Lenain**, qui formèrent à eux seuls, au milieu du dix-septième siècle, une école tout à fait opposée. Qui avait inspiré à ces grands artistes cet amour de la nature, ce sentiment grave et mélancolique qui est le cachet de leur œuvre, ce goût des sujets rustiques, humbles et familiers, qu'ils rendaient avec tant de grandeur à une époque où tout ce qui n'était pas personnage illustre, prince ou divinité mythologique, semblait indigne d'exercer le pinceau de l'artiste ou l'imagination du poëte? Qui leur avait donné le secret de cette couleur médiocrement séduisante, mais puissante et harmonieuse? Nul ne le sait, nul ne sait non plus quelle est la part qui revient à chacun des trois frères, Louis, Matthieu et Antoine. Il est certain toutefois que leur talent fut estimé de leurs contemporains, et qu'ils furent de l'Académie.

— *La Crèche* (374). — *Un Maréchal dans sa forge* (375). — *L'Abreuvoir* (376).

Poussin (Nicolas), né aux Andelys, en Normandie (1594-1665). Ce grand génie, l'un des plus grands qui aient existé, étudia d'abord sous un peintre inconnu, puis sous un homme de talent, Quentin Varin, dont les conseils et l'exemple ne furent pas sans influence sur le reste de la vie. Nous ne voulons point raconter ici la vie de Poussin, pleine de difficultés au début, noble et

digne jusqu'à sa dernière heure. Tout le monde connaît les phases principales de cette glorieuse existence, et les diverses tentatives du Poussin pour aller en Italie, où il n'arriva qu'en 1624, grâce à la protection du cavalier Marini. Il y resta jusqu'à sa mort, et ne quitta Rome qu'une seule fois, sur la demande, presque sur les ordres du roi. Accueilli avec beaucoup de déférence dans sa patrie, en 1641, il repartit l'année suivante, dédaigneux de lutter contre la cabale et la jalousie de ses confrères. Il se sentait attiré sur la terre classique où il s'inspirait non-seulement des souvenirs de l'art antique et des grandes écoles de la renaissance, mais de la contemplation de la nature méridionale, dont le ferme accent, les lignes solennelles et grandioses, parlaient si fortement à son âme. Malgré sa prédilection pour l'antique et pour les grands maîtres de l'Italie, Poussin resta Français par le caractère, par le goût et par sa façon pittoresque de composer et de comprendre la peinture. Son œuvre a beau apparaître dans l'histoire de l'art comme une antithèse absolue de la manière pompeuse, emphatique et déclamatoire des peintres favoris de Louis XIV, il est de leur famille et de leur race pour la logique du tableau, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui est dans la peinture française une qualité nationale, comme la composition du *livre* dans notre littérature. Chez lui les qualités pittoresques sont toujours employées pour faire comprendre et dramatiser le sujet qu'il veut traiter. Peut-être même sacrifie-t-il trop souvent à ce besoin de clarté et de logique dans la composition : aussi voit-on dans les esquisses de ses tableaux une énergie, un jet et une puissance qui s'amoindrissent dans le tableau. Les partisans des classifications lui reconnaissent trois manières : celle de sa jeunesse, plus décorative, plus lâchée que les deux autres, mais peut-être aussi plus large et plus séduisante ; celle de son âge mûr, où il est en possession de toute sa puissance ; et celle de sa vieillesse, où sa main se montre moins preste et fatiguée, mais où son génie poétique se révèle avec peut-être encore plus de caractère et de grandeur. Poussin

ne laissa pour toute fortune à ses héritiers qu'une somme de 10,000 écus. Rien ne dit mieux quelle fut la noble indépendance de sa vie. A une époque où tous les artistes se faisaient courtisans, Poussin travailla peu pour les cours, et une grande partie de ses tableaux furent exécutés pour M. de Chantelou, son protecteur et son ami. Cette élévation de son âme servit à son génie, elle rayonne dans son œuvre et lui imprime comme une sorte de majesté stoïque parfois, digne des héros de son compatriote Corneille.

— *Eliézer et Rébecca* (415). — *Moïse sauvé des eaux* (416). — *Moïse sauvé des eaux* (417). — *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon* (418). — *Moïse change en serpent la verge d'Aaron* (420). — *Les Israélites recueillant la manne* (420), un des beaux tableaux du maître, avec le n° 415, parmi ceux que nous venons de nommer. — *Les Philistins frappés de la peste* (421), dans la manière coloriste du Poussin, superbe d'ailleurs d'effet dramatique et de composition. — *Le Jugement de Salomon* (422), très-célèbre. — *L'Adoration des Mages* (423). — *Sainte Famille* (424). — *Sainte Famille* (425). — *Les Aveugles de Jéricho* (426). — *La Femme adultère* (427). — *Jésus-Christ instituant l'Eucharistie* (428). — *L'Assomption de la Vierge* (429). — *Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur* (430). — *La Mort de Saphire* (431). — *Saint Jean-Baptiste baptisant le peuple* (432). — *Le Ravissement de saint Paul* (433), une des plus belles compositions de Poussin. — *Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un Japonais* (434). — *L'Enlèvement des Sabines* (435). — *Camille livre le maître d'école des Falisques à ses écoliers* (436). — *Le Jeune Pyrrhus sauvé* (437). — *Mars et Vénus* (438). Ce tableau, comme tous les sujets mythologiques traités par le Poussin, respire ce souffle de poésie antique que tous les peintres les plus archaïstes et les plus érudits ont vainement cherché à reproduire. Il est dans la manière libre et large habituelle au maître dans ses premiers tableaux. Les mêmes observations peuvent s'adresser aux tableaux du même genre qui vont suivre. — *Mars et Rhéa Sylvia* (439). — *Bac-*

chanales (440, 441). — *Echo et Narcisse* (442). — *Le Triomphe de Flore* (443). — *Le Concert* (444). — *Les*



Les Bergers d'Arcadie (445).

Bergers d'Arcadie (445) ; une des plus admirables compositions parmi les plus admirables qui ont fait la

gloire des maîtres, conçue avec un sentiment de poésie mélancolique dont personne n'avait eu le privilége avant le Poussin. L'exécution de ce chef-d'œuvre, un peu molle, ne mérite pas à notre avis les éloges qu'on en a faits; mais rien n'est au-dessus de ce tableau pour l'élégance des lignes et la grandeur du style.

— *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde* (446). — *Portrait* de Poussin (447). Ce chef-d'œuvre a d'autant plus de prix, que le Poussin, qui n'aimait pas à faire de portraits, n'a jamais exécuté que celui du Louvre, destiné à M. de Chanteloup, et deux copies, avec quelques changements, pour deux autres amis. — *Le Printemps,* ou *le Paradis terrestre* (448). — *L'Été,* ou *Ruth et Booz* (449). — *L'Automne,* ou *la Grappe de la terre promise* (450), un des plus beaux paysages du peintre. — *L'Hiver,* ou *le Déluge* (451). Aucun tableau n'a été plus vanté; c'est à peine si nous osons dire que l'exécution de cette peinture, produit de la vieillesse de l'auteur, accuse une main défaillante. — *Orphée et Eurydice* (452), paysage. — *Diogène jetant son écuelle* (453), l'un des plus célèbres du Poussin et des plus justement admirés.

Valentin, né à Coulommiers (Brie) (1609-1694). Personne ne connaît le maître de cet artiste éminent, qui vécut continuellement en Italie, et s'inspira de la manière vigoureuse du Caravage. Il fut l'ami de Poussin, qui l'aida de ses conseils et aimait son talent, d'une nature si opposée aux sujets qu'affectionnait son génie.

— *L'Innocence de Suzanne reconnue* (583). — *Le Jugement de Salomon* (584). — *Le Denier de César* (585). — *Un Concert* (586). — *Un Concert* (587). — *La Diseuse de bonne aventure* (588). — *Un Cabaret* (589).

Gellée (Claude), dit **le Lorrain**, né à Chamagne (Lorraine) (1600-1682). Le temps est venu de faire justice de la légende ridicule qu'on a longtemps donnée pour le récit de la vie de ce paysagiste. Il n'est pas vrai qu'il apprit à peindre, à l'âge de trente-deux ans, chez un artiste où il était employé comme domestique. Dès l'âge de douze ans, il travaillait chez un de ses frères, graveur en Brisgau (Suisse). Il alla



Diogène jetant son écuelle (453).

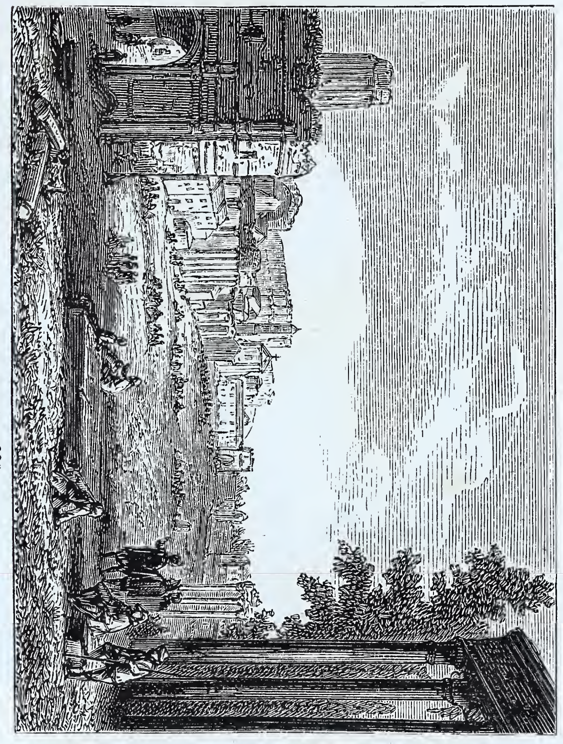
ensuite à Rome, étudia l'archictecture sous Geoffroy Waels, et le paysage chez Agostini, élève de Paul Bril. Forcé de quitter l'Italie, faute de ressources, il revint dans son pays. Nous le retrouvons, en 1627, à Rome, où il devient bientôt célèbre et admiré comme le premier paysagiste du monde. L'œuvre de Lorrain est considérable; on trouve ses tableaux dans les galeries les plus célèbres. Personne ne l'a égalé dans la reproduction des effets de la lumière; il est, pour ainsi dire, le peintre du soleil. Personne n'a compris et rendu avec autant de justesse et de science les valeurs de ton, ni mieux fait circuler l'air dans ses tableaux. Ses dessins, exécutés au bistre, en quelques coups de pinceau, ont relativement une magie d'effet aussi grande que celle de ses tableaux, où il est inimitable.

— La *Vue d'un port, effet de soleil levant* (219), — la *Vue de Campo-Vaccino* (220), — *la Fête villageoise* (221), — *un Port de mer au soleil couchant* (222), doivent être estimés parmi ses chefs-d'œuvre. — *Le Débarquement de Cléopâtre* (223).—*David sacré roi* (224). — *Ulysse remet Chryséis à son père* (225). — *Port de mer* (226). — *Port de mer* (227). — *Marine* (228). — *Paysage* (229); encore un chef-d'œuvre. — *Paysage* (230).— *Le Gué* (231), admirable tableau, malheureusement restauré. — Lorrain n'aimait et ne réussissait pas à faire les figures, et se fit souvent aider par Philippo Lauri, J.-J. Courtois, Miel et Francisco Allegrini.

Hire ou **Hyre** (Laurent de la), né à Paris (1606-1656). Praticien habile et fécond, doué d'une imagination vive et pittoresque, et qui avait un bon sentiment de couleur.

— *Laban cherche ses idoles* (285). — *Sainte Famille* (286). — *Jésus apparaît aux trois Marie* (287). — *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre* (288). — *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre* (289). — *Le pape Nicolas V fait ouvrir le tombeau de saint François d'Assise* (290). — *Paysages* (291, 292, 293).

Mignard (Pierre), né à Troyes (1610-1695). Il ne faudrait pas juger au Louvre cet artiste, dont les



Vue de Campo-Vaccino (220).

grâces papelardes et *mignardes* furent fort admirées. Sa grande décoration du Val-de-Grâce, malgré le

triste poëme qu'elle inspira à Molière, montre qu'il était capable de concevoir et d'exécuter, avec un grand sentiment pittoresque et une véritable puissance, des travaux importants. Dans sa peinture de chevalet, il montre d'ailleurs des qualités réelles d'exécution et d'esprit, malgré la fadeur et la mollesse de son dessin, et le faux éclat de sa couleur.

— *La Vierge à la grappe* (349). — *Jésus sur le chemin du Calvaire* (350).—*Ecce Homo* (351).—*La Vierge en pleurs* (352). — *Saint Luc peignant la Vierge* (353). — *Sainte Cécile* (354). — *La Foi* (355). — *L'Espérance* (356). — *Neptune offrant ses richesses à la France* (357). — *Portraits* de Louis de France, le grand Dauphin, de sa femme et de ses enfants (358). — *Portrait* de Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon (359); l'idéal de la manière du peintre de l'école *jésuite*, comme l'appelle M. Michelet, par opposition à la manière *janséniste* de Philippe de Champaigne.—*Portrait* de Pierre Mignard (360).

Sueur (Eustache le), né à Paris (1617-1655). On a fait de la vie de le Sueur, comme de celle du Lorrain, un roman tout à fait fantastique. Suivant quelques-uns de ses biographes, le Sueur, en butte à la jalousie de Lebrun, persécuté par son orgueilleux rival, et manquant de travaux et presque de pain, serait mort dans la misère. Las du monde, dégoûté de la gloire qu'il avait vainement poursuivie, il aurait cherché des consolations dans les pratiques d'une piété exaltée, et se serait retiré aux Chartreux, où il aurait rendu le dernier soupir, en achevant de peindre le cloître de ce couvent. Rien de cela n'est vrai. Les sentiments de jalousie de Lebrun envers le Sueur semblent avoir été imaginés par les ennemis nombreux que ce grand peintre s'était attirés par son esprit de domination. Nous voyons, au contraire, qu'il travailla en même temps que Lebrun aux décorations de l'hôtel Lambert, et qu'il fut chargé de commandes, obtint la protection d'Anne d'Autriche, et mourut dans une honnête aisance, sinon dans la richesse. Le Sueur est non-seulement un des plus grands maîtres de notre pays, mais de l'art moderne. La naï-



La Vierge à la Grappe (349).

veté et la grâce de son sentiment tantôt exquis, tantôt profond; une exécution d'abord empreinte de la ma-

nière de Vouet, puis singulièrement originale, tantôt fine, tantôt très-large, toujours *sincère;* son éloignement pour tous les systèmes et pour tous les partis pris de convention, si fort à la mode depuis l'école impériale, lui font une place à part. Comme tous les peintres de l'école française, il chercha la vérité et la logique, même dans ses compositions les plus ascétiques. Il n'avait assurément pas le don de la couleur, mais il ne dédaignait pas cette partie importante de l'art, et, dans la *Mort de saint Bruno,* nous voyons une étude et une vérité d'effet qu'admirerait un réaliste.

— *L'Ange du Seigneur apparaît à Agar* (514). — *Le Père de Tobie donnant des instructions à son fils* (515). — *La Salutation angélique* (516). — *Jésus portant sa croix* (517). — *La Descente de croix* (518). — *Jésus apparaît à la Madeleine sous la figure d'un jard'nier* (519). — *Saint Gervais et saint Protais refusent de sacrifier a Jupiter* (520). — *Prédication de saint Paul à Ephèse* (521), une des peintures du maître les plus directement inspirées de Raphaël.—*Martyre de saint Laurent* (522). — *Apparition de sainte Scholastique à saint Benoit* (323).—*Les Principaux traits de la vie de saint Bruno.* Cette collection est l'œuvre la plus remarquable et la plus originale de Lesueur. C'est là qu'il se montre avec toutes ses qualités, et parfois aussi avec des naïvetés qui peuvent paraître étranges et inexplicables, ainsi que certaines incorrections tellement visibles qu'elles frappent les yeux les plus inexpérimentés. Il ne faut pas oublier, à propos de ces incorrections, que les tableaux ont été deux fois restaurés, et qu'on pourrait trouver dans cette circonstance l'explication de ces fautes, qu'on ne recontre pas dans les études dessinées faites par l'artiste pour ce grand travail. Nous ne pouvons pas avoir la prétention d'analyser tous les tableaux de la *Vie de saint Bruno;* à peine nous est-il permis d'indiquer la composition si remarquable du *Saint Bruno assistant au sermon de Raymond Diocrès* (525) ; celle de *Saint Bruno distribuant ses biens aux pauvres* (532), et le caractère si profondément origina du *Saint Bruno recevant un message du pape* (540) ;



Mort de saint Bruno (546).

enfin *la Mort de saint Bruno* (546), d'une poésie si dramatique, si vraie et si saisissante.—*Mort de Raymond Diocrès* (526). — *Raymond Diocrès répondant après sa mort* (527).— *Saint Bruno en prières* (528). — *Saint Bruno enseignant la théologie* (529). — *Saint Bruno engage ses disciples et ses amis à quitter le monde* (530). — *Songe de saint Bruno* (531). — *Saint Bruno et ses compagnons distribuant leurs biens aux pauvres* (533). — *Arrivée de saint Bruno chez saint Hugues* (534).—*Voyage à la Chartreuse* (535); paysage de Patel. — *Saint Bruno fait construire le monastère* (536). — *Saint Bruno prend l'habit monastique* (537). — *Le Pape Victor III confirme l'institution des Chartreux* (538). — *Saint Bruno donne l'habit à plusieurs personnes* (539). — *Arrivée de saint Bruno à Rome* (541). — *Saint Bruno refuse l'archevêché de Reggio* (542).— *Saint Bruno dans sa cellule* (543). — *Le comte Roger rencontre saint Bruno* (544). — *Apparition de saint Bruno au comte Roger* (545).— *Saint Bruno enlevé au ciel* (547). — *Saint Bruno examine la place de la chartreuse de Rome* (548). — *Plan de la chartreuse de Paris, porté par deux anges* (549). — *Dédicace de l'église des Chartreux* (550).—*La Naissance de l'Amour* (551). Ces tableaux et les suivants faisaient partie de la décoration de l'hôtel Lambert. Ils sont dans la première manière de le Sueur, et se ressentent de l'école de Vouet. — *Vénus présente l'Amour à Jupiter* (552). — *L'Amour se réfugie dans les bras de Cérès* (553). — *L'Amour reçoit l'hommage des dieux* (554).—*L'Amour ordonne à Mercure d'annoncer son pouvoir à l'univers* (555). — *L'Amour dérobe la foudre de Jupiter* (556).— *Phaéton demande à Apollon de conduire le char du soleil* (557). —*Clio, Euterpe et Uranie* (558).— *Melpomène, Erato et Polymnie* (559). Ces deux derniers tableaux sont remarquables entre tous par l'élégance et le style élevé de la composition. — *Uranie* (560). — *Terpsychore* (561).—*Calliope* (562).—*Ganymède* (563). — *Réunion d'artistes* (564). On prétend que le personnage qui tient une palette et des pinceaux est le Sueur lui-même.

Lebrun (Charles), né à Paris (1619-1690). Après avoir étudié sous la direction de Périer, Lebrun entra dans l'atelier de Vouet, où sa facilité prodigieuse le mit bientôt au premier rang. Dès l'âge de quinze ans, il exécuta pour le cardinal de Richelieu des compositions si remarquables, qu'il reçut des compliments du juge le plus difficile et le plus compétent de cette époque, de Poussin lui-même. A Rome, où il se rendit en 1647 et où il séjourna quatre ans, il passa son temps dans une étude assidue de l'antique et des maîtres, et à peindre des tableaux qui recueillirent tant de suffrages qu'il retourna en France précédé d'une réputation déjà incontestée. Il fut l'un des fondateurs de l'Académie de peinture, le protégé de Fouquet, dont il décora le château de Vaux, et qui lui fit une pension de 12,000 livres. Présenté au roi par Mazarin, il conquit promptement la faveur du monarque et arriva, presque sans coup férir, à toutes les dignités dont il pouvait être revêtu. Dans cette situation, Lebrun exerça une influence, on peut dire justement un despotisme sans contrôle sur les arts. On l'en a blâmé, non sans justice; mais il faut reconnaître que ce despotisme même imprima aux arts un caractère d'unité peut-être sans exemple. Du reste, il se montra infatigable, et d'une fécondité qui surpassa peut-être celle de tous les peintres. A partir de cette époque, nous le voyons maître absolu de toutes les décorations exécutées dans les résidences royales. Non-seulement il peint les plafonds et les tableaux des palais, mais il dessine les ornements, les groupes de sculpture, et jusqu'à des motifs de serrurerie. C'est à lui qu'on doit la décoration de la galerie d'Apollon, où il ne peignit que quatre tableaux. Mais son œuvre la plus prodigieuse est sans contredit le plafond de la galerie des Glaces, à Versailles, longue de plus de 80 mètres sur 12 de large, et tout entière composée par lui et exécutée de sa main. Après la mort de Colbert, Louvois lui opposa Mignard, rival indigne de lui. Dès lors sa royauté artistique fut ébranlée dans ses privilèges et dans ses prérogatives. Lebrun ne put pas supporter ce qui lui semblait une humiliation et

un déni de justice ; il cessa d'aller à la cour, et mourut de chagrin et de langueur. De son temps, Lebrun passa pour le premier peintre du monde. A une époque où la critique n'existait pas, il eut la réputation de réunir toutes les qualités du coloriste et du dessinateur. Quand vint la réaction impériale contre les écoles du dix-septième et du dix-huitième siècle, on le mit au dernier rang. La vérité est que Lebrun fut un grand artiste et, par certains côtés, un peintre détestable, un coloriste fade, lourd et inharmonieux, un dessinateur mou et rond ; mais personne peut-être n'a mieux répondu aux exigences de son temps. Son style manque assurément de finesse et d'élégance, mais il rachète ces défauts par l'ampleur, la richesse et la majesté. Il fut un des plus grands poëtes de la peinture, et déploya une imagination, une verve, une abondance d'invention peut-être sans exemple. Certaines de ses œuvres prouvent la flexibilité de son talent, et qu'il n'avait pas besoin d'avoir à traiter uniquement des sujets pompeux pour être un grand artiste. Dans les décorations de Versailles, nous le voyons s'associer aux travaux de Van-der-Meulen avec une intelligence prodigieuse, et nous pouvons citer, même au Louvre, une *Sainte Famille* (57) d'une hauteur de style digne des maîtres les plus illustres de la renaissance.

— *L'Adoration des bergers* (54). — *L'Adoration des bergers* (55). — *Le Sommeil de l'enfant Jésus* (56). — *Le Christ servi par les anges* (58). — *Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* (59). — *Jésus portant sa croix* (60). — *Jésus élevé en croix* (61). — *Le Crucifix aux anges* (62). — *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge* (63), composition élégante, pathétique et d'une grande tournure. — *La Descente du Saint-Esprit* (64). — *Le Martyre de saint Etienne* (65), un de ses tableaux d'église les plus vantés. — *Sainte Madeleine repentante* (66). — *La Chute des anges rebelles* (67). — *Mutius Scevola devant Porsenna* (68). — *Mort de Caton* (69). — Batailles d'Alexandre. Ces admirables compositions, où se retrouvent certainement les défauts de Lebrun, mais où il a déployé aussi toutes ses incom-



Bataille d'Arbelles (71).

parables qualités d'invention, d'arrangement, et son prodigieux génie pittoresque, sont certainement une des gloires les plus incontestables de la peinture française. — *Le Passage du Granique* (70). — *Bataille d'Arbelles* (71). — *La Tente de Darius* (72). — *Alexandre et Porus* (73). — *Entrée d'Alexandre dans Babylone* (74). Nous ne faisons plus qu'indiquer les autres tableaux de Lebrun. — *La Chasse de Méléagre et d'Atalante* (75). — *La Mort de Méléagre* (76). — *Mars et Vénus* (77). — *Portrait* de Charles Lebrun (78). — *Portrait* de du Fresnoy, peintre et littérateur (79). —

Courtois (Jacques), dit **le Bourguignon**, né à Saint-Hippolyte (Franche-Comté) (1621-1676), peintre de bataille, dessinateur plein de fougue et d'énergie, coloriste vigoureux.

— *Combat de cavalerie* (132). — *Marche de troupes* (133). — *Combats de cavalerie* (134, 135 et 136).

Coypel (Noël), habile praticien, compositeur ingénieux et fécond, fort admiré de son temps et trop injustement déprécié aujourd'hui.

— *Solon soutenant la justice de ses lois contre les objections des Athéniens* (138). — *Ptolemée Philadelphe donne la liberté aux Juifs* (139). — *Trajan donne des audiences publiques* (140). — *Alexandre Sévère faisant distribuer du blé au peuple* (141). — *La Réprobation de Caïn* (142).

Monnoyer (Jean-Baptiste), né à Lille (1634-1699), peintre de fleurs. Les artistes flamands peignaient les fleurs et les natures mortes avec le soin qu'on apporte d'ordinaire à l'exécution d'un tableau de chevalet. Monnoyer s'est fait une place à part dans ce genre qui compte des maîtres illustres. Bien qu'il peignît presque toujours d'après nature, il faisait ses tableaux au point de vue de la décoration; d'où son exécution large et énergique, sa couleur riche et puissante. Ses tableaux du Louvre, représentant des vases d'or, d'argent ou de porcelaine pleins de fleurs, sont inscrits sous les n[os] 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369.

Lafosse (Charles de), né à Paris (1636-1716), élève de Lebrun, l'un des plus habiles praticiens du dix-

septième siècle, qu'il ne faut pas juger au Louvre pour apprécier toute l'étendue de son talent pittoresque et souple, et de sa couleur plus agréable que celle de son maître, mais aux Invalides, dont il a décoré le dôme et quatre pendentifs, et à la chapelle de Versailles, où il peignit une Résurrection du Christ au-dessus de l'autel.

— *Moïse sauvé des eaux* (202). — *L'Annonciation* (203). — *Le Mariage de la Vierge* (204). — *L'Enlèvement de Proserpine* (205), — *Le Triomphe de Bacchus* (206). — *Sacrifice d'Iphigénie* (207).

Jouvenet (Jean), né à Rouen (1644-1717). Jouvenet apprit les premiers éléments de la peinture de son père, et étudia ensuite sous plusieurs maîtres. Il ne vit jamais l'Italie. C'est un des peintres les plus féconds et les plus habiles de notre pays. On peut lui reprocher bien des défauts : un dessin maniéré, un coloris et un modelé sans finesse, des contours anguleux ou ronds, un style déclamatoire et théâtral; mais quelques-unes de ses œuvres sont presque entièrement exemptes de ces taches; et dans ses toiles les moins réussies, on ne peut lui refuser sans injustice le don de l'invention, une grande abondance d'idées, une imagination vive et poétique, l'entente des grandes machines, l'énergie du mouvement, et une verve d'exécution, que peu d'artistes ont possédées au même degré.

— *Jésus-Christ chez Marthe et Marie* (295). — *Jésus guérissant les malades* (296). — *La Pêche miraculeuse* (297). On rapporte, au sujet de ce tableau, que Jouvenet, désireux d'étudier des poissons sur nature, fit plusieurs fois le voyage du Havre pour en peindre et en dessiner sur place. Pourtant les poissons de son tableau ressemblent surtout à des monstres mythologiques, bien que les études qui lui ont servi à les exécuter soient admirablement réussies. Mais Jouvenet n'avait pas compris que des morceaux traités dans une manière naturaliste ne pouvaient pas, à moins de rompre l'unité du style et de l'exécution, entrer dans son tableau. Ne pouvant refaire ses personnages pour ses poissons, il refit, et fit bien, ses poissons pour ses



La Pêche miraculeuse (297).

personnages. — *La Résurrection de Lazare* (298), une de ses meilleures toiles, ou, du moins, des plus caractéristiques de son talent. — *Les Vendeurs chassés du temple* (299). — *Le Repas chez Simon le Pharisien* (300). — *La Descente de croix* (301), le meilleur tableau de Jouvenet, d'une belle et vigoureuse couleur, d'un dessin énergique et vrai, d'un accent passionné et éloquent. — *L'Ascension de Jésus-Christ* (302). — *Les Pèlerins d'Emmaüs* (303). — *L'Extrême-Onction* (304). — *Vue du maître-autel de Notre-Dame* (305), un chef-d'œuvre de sentiment et d'exécution, qui montre la flexibilité du talent de Jouvenet, et qui laisse dans l'esprit une impression semblable à celle qu'on éprouve devant les tableaux de le Sueur.

Boulogne (Bon) ou de **Boullongne**, dit *l'Aîné*, né à Paris (1649-1717), élève de Louis Boulogne, fut un peintre très-habile et très-laborieux, un décorateur éminent, dont il faut voir les œuvres aux Invalides et à Versailles.

— *L'Annonciation de la Vierge* (31). — *Saint Benoît ressuscitant un enfant* (32). — *Hercule combattant les Centaures* (33).

Largillière (Nicolas), né à Paris (1656-1746). Il est triste de ne voir qu'un seul portrait de Largillière au Louvre. Ce grand artiste, qui produisit un grand nombre de tableaux en tous genres, qui, à plusieurs reprises, refusa d'habiter l'Angleterre, où l'attendaient les plus hautes faveurs, n'était pas courtisan; et, bien qu'il peignit plusieurs princes, il préféra travailler pour les particuliers, ce qui explique, à un certain point de vue, la rareté de ses œuvres dans une collection formée en grande partie avec les toiles du cabinet du roi. Largillière est un des premiers portraitistes français. Son influence sur notre école nationale est incontestable. Epris de Rubens, il faisait copier par ses élèves les tableaux de la galerie Médicis.

— *Portrait* du peintre Charles Lebrun (320).

Rigaud (Hyacinthe), né à Perpignan (1659-1743). Ami et émule de Largillière, Rigaud préférait Van-Dyck à Rubens; il l'étudia et s'appropria de ce grand

maître tout ce qui pouvait servir à son génie, sans lui rien faire perdre de son individualité. Rigaud semble avoir été créé pour peindre les princes et les grands hommes du dix-septième siècle. Coloriste un peu conventionnel, mais dessinateur d'une grande finesse et d'une extrême habileté, il a su transporter sur la toile la pompeuse élégance, le grand esprit et le grand air de ses modèles. C'est un maître essentiellement *français*, et le premier de nos portraitistes avec Largillière, plus peintre que lui.

— *La Présentation au temple* (473). — *Saint André* (474). — *Portrait* de Louis XIV (475), un des chefs-d'œuvre du maître. — *Portrait* de Philippe V, roi d'Espagne (476). — *Portrait* de Bénigne Bossuet, évêque de Meaux (477), admirable par l'expression, le caractère et l'élégance suprême des ajustements. — *Portrait* de Marie Serre, mère de Rigaud (478). — *Portrait* du sculpteur Desjardins (479). — *Portrait* de Ch. Lebrun (480). — *Portrait* de J. Hardouin Mansart (481). — *Portrait* de personne inconnue (482). — *Portrait* de personne inconnue (483).

Coypel (Antoine), né à Paris (1661-1722), fils et élève de Noël, artiste spirituel, abondant, mais l'un de ceux dont les œuvres, où l'esprit et la recherche exagérée de la grâce et de l'élégance remplacent le caractère et l'ampleur du style, annoncent la décadence de l'école française.

— *Athalie chassée du temple* (143). — *Athalie chassée du temple* (144). — *Suzanne accusée par les vieillards* (145). — *Esther et Assuérus* (146). — *Rébecca et Eliézer* (147).

Desportes (François), né à Champigneul (Champagne) (1661-1743). Cet excellent maître, qui puisa les premiers éléments de son art chez un vieux maître flamand, Nicasius, de qui il reçut de bons conseils, fut à la fois peintre de portraits et d'animaux. Après avoir abandonné le portrait pour ne plus peindre que les animaux, il jouit d'une très-grande faveur auprès de plusieurs souverains et princes de l'Europe. Il est un de ceux qui représentent le plus sincèrement et avec le

plus d'éclat la tradition flamande dans notre pays, par son beau sentiment de couleur, son dessin exact et souple, son exécution large et vivante.

—*Portrait* d'Alexandre-François Desportes (162).—*Portrait* d'un chasseur (163). — *La Chasse au loup* (164). — *La Chasse au sanglier* (165). — *La Chasse au cerf* (166).—*La Chasse aux renards* (167).—Divers tableaux représentant des *Chiens de chasse* (168, 169, 170, 171, 172, 174). — *Une Chienne et deux Perdrix* (173). — *Chiens, lapins, cochons d'Inde et fruits* (175). — *Nature morte* (176). — *Gibier gardé par des chiens* (177).— *Idem* (178). — *Gibier, fleurs et fruits* (180, 181, 182). — *Oie, coq, poules et paon* (183).

Watteau (Antoine), né à Valenciennes (1684-1721). Après avoir été admiré pendant la plus grande partie du dix-huitième siècle, Watteau fut mis par l'école de David au dernier rang des peintres. Aujourd'hui, l'enthousiasme et l'admiration sont revenus, et c'est justice; mais cela ne veut pas dire que cet artiste soit apprécié comme il mérite de l'être. Pour le plus grand nombre des amateurs, en effet, Watteau n'est qu'un artiste ingénieux et spirituel, plein de charme et de fantaisie ; un coloriste agréable, un dessinateur habile, mais aussi un peintre maniéré. Tout le monde, ou presque tout le monde, se fait une opinion sur Watteau d'après deux méchants vers de Lamothe, qui l'accusent d'avoir « fardé la nature. » A notre avis, il fut, de tous les peintres de son temps, celui qui l'a étudiée avec le plus de profit et interprétée avec le plus de science et d'intelligence. Il mettait toute sa fantaisie, toute son imagination, dans le choix de ses sujets, dans les costumes de ses personnages ; mais il recherchait d'ailleurs la vérité avec une persévérance et une sincérité qu'aucun de nos artistes n'ont possédées, avant lui, au même degré. Son dessin, élégant, fin, nerveux et souple, est d'une exactitude et d'une correction qui ne redoutent jamais l'examen ; sa couleur, qui a toute la fraîcheur de Rubens, a en même temps l'harmonie lumineuse, la richesse de Véronèse. Parmi ses contemporains, plusieurs l'admirèrent à sa juste valeur. La-

fosse le mettait au-dessus de tous les académiciens. Il eut une existence malheureuse. Fils d'un couvreur de Valenciennes, ses commencements furent difficiles; et nous le voyons tour à tour élève de Métayer, peintre médiocre; employé chez un barbouilleur à peindre des saints de pacotille; puis travaillant chez Gillot, où il prit le goût des sujets modernes et de fantaisie; et enfin employé par Audran à des travaux de décoration du Luxembourg. Son talent finit pourtant par percer; il entra à l'Académie, et ses ouvrages furent recherchés de tous les amateurs. Il visita l'Angleterre, où il ne put rester à cause du climat, nuisible à sa santé faible et chancelante. De retour à Paris, il quitta bientôt la capitale pour aller demeurer à Nogent-sur-Marne, où il mourut à trente-sept ans.

—*L'Embarquement pour l'île de Cythère* (649). Malheureusement pour nous, le Louvre ne possède que ce seul tableau de Watteau. Encore ce tableau, plein de cette poésie élégante, spirituelle et aimable dont il avait le secret, d'une couleur charmante, est-il traité en esquisse dans plusieurs de ses parties, et ne donne pas une idée complète du génie du maître.

Loo (Jean-Baptiste Van-), né à Aix (1684-1745). La Famille des Van-Loo, originaire des Pays-Bas, fournit un grand nombre d'artistes; les plus célèbres sont ceux qui sont nés en France. Jean-Baptiste était petit-fils de Jakob, le premier des Van-Loo qui se fit naturaliser en France. C'était un habile artiste, qui peignit avec un grand succès presque tous les genres, et qui chercha à réunir dans ses œuvres la tradition flamande au goût français.

—*Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III.* —*Diane et Endymion.*

Oudry (J.-B.), né à Paris (1686-1755). Oudry fut élève de Serre, et reçut aussi les conseils de Largillière, qui lui furent surtout profitables : aussi lui avait-il voué une reconnaissance qui ne se démentit jamais. Largillière lui conseilla d'abandonner l'histoire, où pourtant il avait eu du succès, pour se livrer exclusivement à la peinture des animaux. Il suivit cet avis, et acquit dans

ce genre une réputation immense et légitime. Oudry est, avec Desportes, le premier peintre d'animaux de



La Chasse au loup (387).

notre pays. Certains de ses tableaux peuvent être comparés, pour l'exécution, aux meilleurs flamands, et il

les surpasse par l'exécution et l'esprit de ses compositions.

— *Chiens de la meute de Louis XV* (384, 385, 386). — *La Chasse au loup* (387). — *Un Chien gardant du gibier* (388). — *Combat de deux coqs* (389). — *La Ferme* (390). — *Un Chien avec une jatte de lait* (391).

Moine ou **Moyne** (François le), né à Paris (1688-1737). Un grand artiste, mais qu'on ne peut pas juger au Louvre. Il faut aller à Versailles, voir son *plafond d'Hercule*, composition gigantesque, d'une ordonnance pompeuse et pittoresque, d'un dessin facile et hardi, d'une harmonie douce et argentine, pour l'apprécier à sa juste valeur. Malgré son génie, le Moine ne vécut pas heureux ; son ambition était mal satisfaite du titre de peintre du roi Louis XV ; il aurait voulu jouir des prérogatives que ces fonctions avaient values à Lebrun sous Louis XIV. Sa raison finit par s'altérer, après la mort du duc d'Antin, son protecteur, et il se perça de neuf coups d'épée, dans un accès de fièvre chaude.

— *Hercule assommant Cacus* (361).

Lancret (Nicolas), né à Paris (1690-1743), mérite encore une belle place dans l'école française après Watteau, dont il fut l'imitateur. Lui aussi eut en partage la grâce, l'esprit, la finesse et l'amour du travail et de la nature. Peut-être eût-il été plus grand s'il eût moins cherché à ressembler au grand artiste que nous venons de nommer, et qu'il n'égala jamais.

— *Le Printemps* (310). — *L'Été* (311). — *L'Automne* (312). — *L'Hiver* (313). — *Les Tourterelles* (314). — *Le Nid* (315).

Pater (J.-B.-Joseph), né à Valenciennes (1698-1736). Il fut l'imitateur de Watteau, comme Lancret, et son élève, et mourut d'excès de travail.

— *Une Fête champêtre* (403).

Chardin (J.-B.-Siméon), né à Paris (1699-1779). Chardin fut le premier peintre français après les Lenain, que personne n'avait pensé à imiter, qui prit pour sujets de ses tableaux des scènes de la vie familière de son temps, sans les transformer. Si Watteau et son école habillaient leurs bergers de satin, Chardin

peignait sans les embellir, avec un sentiment profond de la réalité, les intérieurs bourgeois, les servantes puisant de l'eau ou occupées à la besogne la plus vulgaire. Il le fit en maître qui ne redoute aucune comparaison. Sa peinture large et grasse, son harmonie lumineuse et puissante à la fois, le mettent au rang des Hollandais et des Flamands les plus illustres.

— *Intérieur de cuisine* (96). — *Fruits et animaux* (97). — *La Mère laborieuse* (98). — *Le Benedicite* (99). — *Natures mortes* (100, 101, 102, 104). — *Le Singe antiquaire* (103).

Boucher (François), né à Paris (1704-1770). Au moment où Chardin voulait faire entrer la peinture dans la voie d'un réalisme où elle ne devait s'essayer de nouveau qu'au dix-neuvième siècle, François Boucher mettait toute sa verve, toute sa facilité incroyable, toute son imagination, toute son adresse et son habileté, à rompre en visière, pour ainsi dire, avec la nature. Boucher ne fut pourtant pas, dans l'expression la plus absolue, le créateur du genre auquel il a attaché son nom, mais il en recula les limites aussi loin que possible. Son style et sa manière sont comme l'exagération des grandes qualités et des défauts de l'école pompeuse du dix-septième siècle. Avant lui et en même temps que lui, les peintres avaient travesti la nature; et, parmi ces peintres, des maîtres habiles et savants. Les **Natoire** (1700-1777), les **Nattier** (1685-1766) (1), les **Pierre** (2) et bien d'autres avaient préparé cette école de roman et d'opéra, qui domina au dix-huitième siècle. Pour un observateur attentif, pour un esprit impartial, Boucher reste un maître. David disait de lui : « N'est pas Boucher qui veut; » et David disait vrai, et appréciait à leur valeur les qualités de cet artiste, à qui l'école impériale voulait refuser tout talent. Du reste, on ne peut pas juger Boucher au Louvre. Comme peintre de décorations, il mérite une place

(1) *La Madeleine* (382).

(2) Jean-Baptiste-Marie, né à Paris (1713-1789). *Décollation de saint Jean-Baptiste* (412).

plus élevée que comme peintre de tableaux. Dans ce premier genre, il montre certainement tous les défauts



Une Halte de chasse (329).

de sa manière; mais là ses défauts sont moins choquants et ses qualités se déploient avec plus d'évidence.

— *Renaud et Armide* (23). — *Diane sortant du bain* (24). — *Vénus commandant à Vulcain des armes pour Enée* (25). — *Pastorales* (26, 27, 28, 29).

En même temps que Boucher, vivait un peintre qui lui fut bien supérieur, le plus illustre membre d'une famille d'artistes, Charles-Louis ou **Carle Van-Loo**, le dernier des peintres d'histoire de son temps. Praticien habile, coloriste séduisant et harmonieux, dessinateur souple et élégant, et qui aurait peut-être pris place à côté des maîtres les plus justement renommés s'il eût vécu dans une autre époque. Il faut juger Carle Van-Loo ailleurs qu'au Louvre, par exemple à Saint-Eustache ou à Saint-Merry.

— *Mariage de la Vierge et de saint Joseph* (326). — *Apollon fait écorcher Marsyas* (327). — *Enée portant Anchise* (328). — *Une Halte de chasse* (329). — *Portrait* de Marie Leczinska, reine de France (330).

Après Boucher, et jusqu'à la réaction tentée par Vien, accomplie par David et ses élèves, l'école française tombe dans une véritable décadence. Elle suit pour ainsi dire la pente de la société. Or la société de la fin du règne de Louis XV et du règne de Louis XVI ne ressemble plus à la société française contemporaine des Lebrun et des le Sueur d'abord, des Watteau et des Lancret ensuite. L'art cherche sa voie entre les incertitudes du présent et les promesses vaguement entrevues de l'avenir. D'où une école officielle, froide, monotone, plus esclave de la routine que de la tradition véritable, et qui ne produit que des œuvres, non sans talent, mais sans verve et sans saveur. Les Lagrenée, les Doyen, les H. Taraval, les Casanova, les Callet, les Suvée, les Ménageot (1), etc., appartiennent à cette école.

(1) Lagrenée aîné (Louis-Jean-François), né à Paris (1724-1805). *L'Enlèvement de Déjanire* (307). — Lagrenée jeune, né à Paris (1740-1821). *La Mélancolie* (308). — Doyen (Gabriel-François), né à Paris (1726-1806). *Triomphe d'Amphitrite* (185). — Callet (Ant.-François) (1741-1823). *Les Saturnales, ou l'Hiver* (87); *Hommage des Romains à Junon Lucine, ou le Printemps* (88); *les Fêtes de Cérès, ou l'Eté* (89); *les Fêtes de Bacchus, ou*

Pendant que Vien, artiste patient et laborieux, tentait de ramener l'art à une imitation plus directe de la nature, et fondait ainsi une école qui devait dépasser de beaucoup ses théories, le fils d'un maçon de Tournus, **Greuze** (Jean-Baptiste) (1725-1805), essayait de traduire sur la toile le roman et le drame, tels qu'ils commençaient à se former dans la littérature. Il prend ses sujets dans la vie bourgeoise ou populaire; mais au lieu de n'y voir que des motifs pittoresques comme Chardin et de chercher d'abord la vérité d'imitation des objets matériels, il veut être vrai surtout par le sentiment, dans une époque qui se piquait d'être sensible. Greuze fut un grand artiste qui sut imprimer à ses œuvres, malgré ses défauts d'exécution, une sorte de caractère passionné et véhément, trop souvent mélodramatique.

— *Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* (259). — *L'Accordée de village* (260). — *La Malédiction paternelle* (261), une des meilleures toiles de l'auteur. — *Le Fils puni* (262). — *La Cruche cassée* (263). — *Portrait* de Greuze (264). — *Portrait* du peintre Etienne Jeaurat (265).

Vernet (Claude-Joseph), né à Avignon (1714-1789). Cet illustre maître, le plus grand peintre de marine français, à l'exception du Lorrain, résume dans son œuvre presque toutes les qualités de notre école nationale. Il a l'esprit et le sentiment de la composition, l'entente du tableau, une exécution nette, facile, pleine d'esprit dans les figures, parfois un peu sèche, une remarquable intelligence des effets de lumière, avec une

l'Automne (90). — Taraval (Hugues) (1728-1785). *Le Triomphe d'Amphitrite* (570). — Casanova (François) (1730-1805). *Combat de Fribourg* (91); *Bataille de Sens* (92); Paysages (93, 94). — Suvée (Jos.-Benoît), né à Bruges (1743-1807). *Mort de Coligny* (568). — Ménageot (François-Guillaume), né à Londres (1744-1816). *L'Etude arrête le Temps* (346). — Vien (Joseph-Marie), né à Montpellier (1716-1809). *Saint Germain, évêque d'Auxerre, et saint Vincent, diacre de l'église de Saragosse* (634); *Dédale et Icare* (635); *l'Ermite endormi* (636), une des meilleures peintures du maître; *Amours jouant avec des fleurs, des cygnes et des colombes* (637).

couleur médiocrement riche et séduisante. La vie de Joseph Vernet, une fois qu'il eut percé l'obscurité qui



La Malédiction paternelle (261).

enveloppa ses débuts, ne fut plus qu'un long triomphe, aussi son œuvre est-elle immense.

— *Vue de l'entrée du port de Marseille* (592).—*Vue de l'intérieur du port de Marseille* (593). — *Golfe de Bandol* (594). — *Port neuf de Toulon* (595). — *Ville et rade de Toulon* (596).—*Vieux port de Toulon* (597). —*Rade d'Antibes* (598). —*Port de Cette* (599). —*Ville et port de Bordeaux* (600). — *Ville et port de Bordeaux, pris du Château-Trompette* (601). — *Ville et port de Bayonne, pris du glacis de la citadelle* (602). —*Ville et port de Bayonne, pris de l'allée de Boufflers* (603). — *Port de la Rochelle* (604). — *Rochefort* (605). —*Ville et port de Dieppe* (606). — *Le Naufrage* (607). — *Paysage* (608).—*Le Matin*, ou *la Pêche* (609). — *Le Midi*, ou *la Tempête* (610).—*Le Soir* (611). —*La Nuit* (612). — *Le Matin* 613). — *La Nuit* (614). — *Le Torrent* (615). — *Les Baigneuses* (616). —*Le Retour de la pêche* (617).—*Paysage* (618).—*Les Cascatelles de Tivoli* (619). — *Environs de Rome* (620). — *Un Port de mer ; effet de lune* (621). — *Un Port de mer ; effet de brouillard* (622). — *Le Midi*, ou *le Calme* (623). — *Le Soir*, ou *la Tempête* (624). — *Marines* (625, 626, 627, 628). — *Environs de Marseille* (629, 630). — *Pont et Château Saint-Ange, à Rome* (631). — *Restes du pont Palatin, à Rome* (632).

Fragonard (Jean-Honoré), né à Grasse (1732-1806). Il est le dernier représentant de la peinture du dix-huitième siècle. Il est de la postérité de Watteau et de Boucher; s'il ne possède pas les hautes qualités, le sentiment du vrai, comme le premier, en revanche il ne dédaigne ni les maîtres, ni la nature, comme le second. Il a l'esprit, la grâce, l'élégance, la facilité, l'abondance de tous les deux, leur imagination féconde et inépuisable, et de plus, une sorte de sentimentalisme sensuel, qui est l'écho de la littérature contemporaine. Il procède presque de Diderot; Jean-Jacques et même Parny peuvent compter parmi ses maîtres. Ce n'est pas au Louvre qu'il faut voir les œuvres de cet artiste éminent, qui mourut dans la misère, obscur et dédaigné, sous l'empire, après une vie dont la première moitié fut remplie d'œuvres et de succès. M. Walferdin, un de ses descendants, a mis un soin pieux et éclairé à for-



Le Naufrage (607).

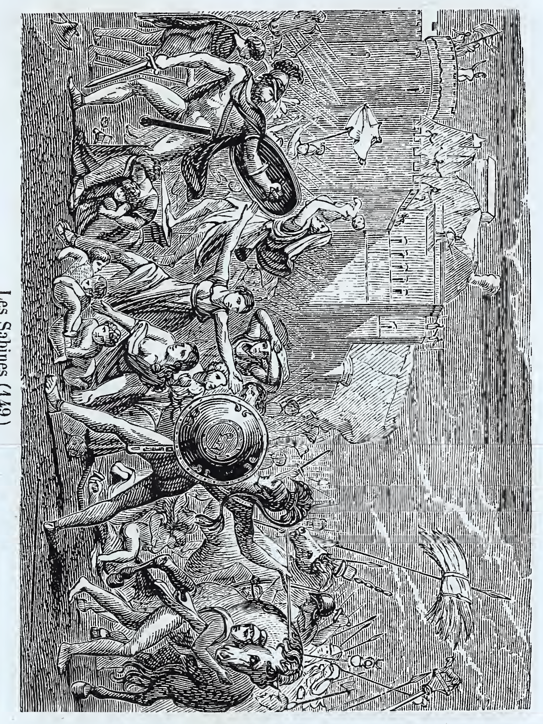
mer une collection de tableaux et de dessins de Fragonard, qui est admirable et donne une idée complète de son talent.

— *Le Grand prêtre Corrésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (208). — *Paysage* (209). — *La Leçon de musique* (210).

David (Jacques-Louis), né à Paris (1748-1825). Après avoir été mis au-dessus des plus grands peintres par tous les critiques et par tous les artistes de son temps, L. David, quand vint la réaction romantique qui renversa son école, fut traité à l'égal des plus médiocres; on lui nia jusqu'aux plus évidentes qualités de son génie. La vérité est qu'il rompit avec les traditions pittoresques de l'école française; mais que quand il essaya cette tentative, l'école francaise était en pleine décadence. Il poursuivit jusqu'à la fin de sa vie cet idéal de retrouver, si l'on peut s'exprimer ainsi, la forme et le style de l'antique dans l'étude de la nature. De là ce compromis entre la forme vivante et la statuaire grecque et romaine, cette prédilection exclusive pour le dessin, ce mépris pour les effets pittoresques, qui donnent tant de froideur à ses compositions les plus remarquables; de là cette ignorance dans l'art de peindre, que ses élèves, plutôt que lui, prirent pour de la sagesse; de là aussi cet abandon des études les plus indispensables du peintre, sur le jeu de la lumière, le clair-obscur, toute la magie de l'art en un mot, au profit d'une recherche de la correction dans le dessin, qui arrivait souvent au pédantisme et au banal plutôt qu'au naturel. Néanmoins David fut un peintre de génie, qu'on estimerait bien au-dessous de sa valeur réelle si on le jugeait dans les élèves à qui il imposa ses goûts et ses théories avec une sorte d'autorité dictatoriale, sans pouvoir, en même temps, leur donner ses qualités de dessinateur, sa puissance, sa science du modelé, et l'élévation de sa pensée.

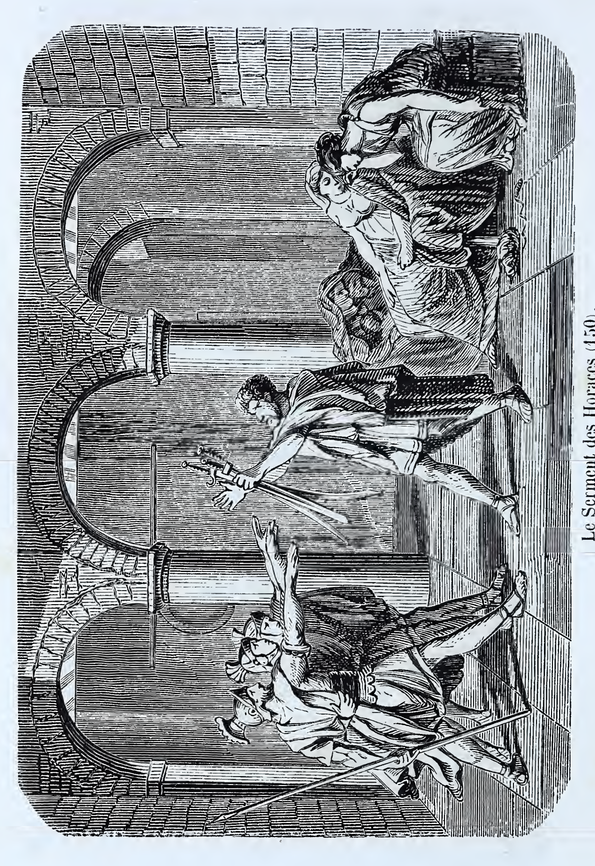
— *Léonidas aux Thermopyles* (148). — *Les Sabines* (149). — *Le Serment des Horaces* (150). — *Les Licteurs rapportent à Brutus le corps de ses fils* (151). — *Bélisaire* (152). — *Combat de Minerve contre Mars*

(153). Ce tableau, qui obtint le second prix en 1771 au concours de l'Académie, est encore, pour ainsi dire,



Les Sabines (149).

la manière en vogue en ce temps-là. — *Les Amours de Pâris et d'Hélène* (154). — *Etude* (155). — *Portrait* de



Le Serment des Horaces (150).

David jeune (156).—*Portrait* de M. Pécoul (157).—*Portrait* de Mme Pécoul (158). — *Portrait* du pape Pie VII (159). — *Portrait* de Mme Récamier.

Brun (Elisabeth-Louise Vigée le), née à Paris (1755-1742). Portraitiste célèbre en son temps, dont la manière, l'exécution habile et adroite, semblent une transition entre l'école du dix-huitième siècle et l'école de David.

— *La Paix ramenant l'abondance* (81). — *Portrait* de Mme Lebrun et de sa fille (82, 83). — *Portrait* du compositeur italien Paisiello (84).

Prud'hon (Pierre), né à Cluny (Saône-et-Loire) (1858-1823). Prud'hon, élève de Devosges, directeur de l'école de Dijon, qui avait gardé les principes de la vieille école nationale, conserve une physionomie tout à fait originale à côté de David et de ses disciples. Epris de l'art antique, de celui des maîtres italiens de toutes les époques, il reste Français avant tout, et semble, peut-être agissait-il ainsi à son insu, vouloir renouveler les traditions du dix-septième et du dix-huitième siècle, en les imprégnant d'un sentiment tout individuel et moderne. Il a la grâce et le style autant que pas un des maîtres les plus vantés de notre pays, et un style qui se prête à tout : à la poésie élégante, naïve et familière comme aux plus grandes et aux plus fières acceptions de l'épopée. Mais c'est la grâce dans le sentiment et la passion qui est le but le plus constant son génie. Il serait certainement plus grand encore, celui qu'on surnomma le *Corrége* français, s'il eût consulté plus souvent la nature pour l'exécution de ses œuvres, et si les difficultés sans nombre qu'il rencontra dans sa carrière ne lui avaient pas fait perdre un temps précieux, qu'il eût plus utilement et plus glorieusement employé à des travaux importants.

— *Le Christ sur la croix* (457). —*L'Assomption de la Vierge* (458). — *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (459). — *Portrait* de Mme Jarre (460).—*Portrait* du naturaliste Bruun-Neergaard (461).

Girodet de Roucy-Trioson (Anne-Louis), né à Montargis (1767-1824).

— *Scène du déluge* (250). Ce tableau obtint le grand prix d'histoire au concours décennal, en 1810, contre le tableau des *Sabines* de David, le maître du peintre.



La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime (459).

La postérité n'a pas confirmé ce jugement. — *Le Sommeil d'Endymion* (251). — *Atala au tombeau* (252).

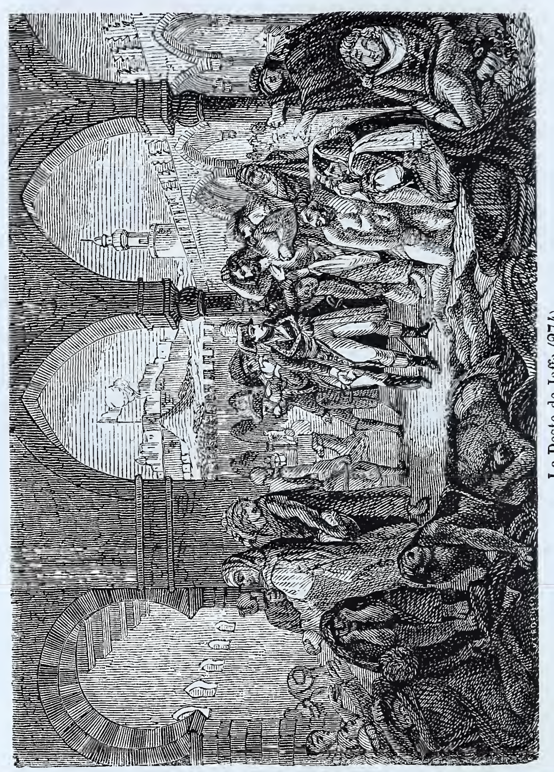
Gérard (François), né à Rome (1770-1837). Gérard, élève de David, jouit de son vivant d'une réputation

presque égale à celle de son maître, dont il ne posséda pas les hautes qualités de dessinateur. En revanche, il se montra moins exclusif, et, par cette raison même, il plut peut-être davantage à la foule. Plus que David il se préoccupa de l'effet général, et si sa couleur est fausse et commune, ce qui pour un amateur véritable est un pire défaut que l'absence même de la couleur, au moins ne semble-t-il pas la proscrire systématiquement. Avec ces qualités pour ainsi dire négatives, auxquelles il joignait des qualités très-remarquables, l'intelligence de la composition et de la mise en scène, il eut plus d'influence peut-être que David lui-même sur l'art de l'empire et de la restauration, et il peut être regardé comme le véritable chef de l'école académique si fort en péril à cette heure. Il fit, du reste, de remarquables portraits.

— *Entrée de Henri IV à Paris* (235), répétition réduite du grand tableau qui orne le Musée de Versailles.
— *Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour* (236). — *Daphnis et Chloé* (237). — *La Victoire et la Renommée* (238). — *L'Histoire et la Poésie* (239). — *Portrait* de M. Isabey, peintre (240). — *Portrait* du sculpteur A. Canova (241).

Gros (Ant.), né à Paris (1771-1835). Le sentiment pittoresque, l'entente des effets dramatiques et de la composition d'un tableau, devaient trouver, au milieu même de la réaction accomplie par David, et dans un de ses élèves les plus aimés, un partisan sincère et enthousiaste. Gros eut le double bonheur de se trouver forcé par les circonstances d'abandonner l'atelier de son maître avant d'avoir terminé toutes ses études de peintre et d'avoir à traiter des sujets contemporains. En Italie, il admira et étudia les coloristes, et se fit un dessin énergique, savant, plein de vie et de mouvement. Il garda sans doute de ses études dans l'atelier de David une certaine empreinte académique qui se retrouve bien plus dans ses dernières productions que dans ses chefs-d'œuvre exécutés vers le milieu de sa carrière. Nul ne peut échapper absolument à l'influence de son temps; mais il retint aussi des conseils du

maître un style héroïque qui le met bien au-dessus des



La Peste de Jaffa (274).

peintres de batailles les plus célèbres. Quand la réaction contre l'école de David eut pris une grande im-

portance, Gros, qui aurait dû peut-être y applaudir, éprouva quelque dépit de se voir dépassé, au moins dans ses théories. Il se fit académique dans sa vieillesse, et eut alors à essuyer des critiques acerbes et des sarcasmes. Il en conçut un chagrin si profond et si amer, un découragement tel, qu'il mit fin à ses jours en se noyant dans un petit bras de la Seine, en face la commune de Meudon.

— *La Peste de Jaffa* (274). — *Le Champ de bataille d'Eylau* (275). — *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis* (276).

Guérin (Pierre-Narcisse), né à Paris (1774-1833). Moins dessinateur que David, mais d'un esprit peut-être aussi élevé et d'une imagination plus poétique, malgré sa couleur blafarde et terne, Pierre Guérin se rattache à la tradition du Poussin par sa recherche presque constante de l'effet dramatique. Bien plus que l'illustre chef de l'école impériale, il se préoccupa de l'entente du tableau, et si on peut lui reprocher un style théâtral et déclamatoire, il faut reconnaître le souffle pour ainsi dire héroïque qui anime ses meilleures compositions.

— *Le Retour de Marcus Sextus* (277). Ce proscrit romain, qui revient dans sa patrie après un long exil, et qui retrouve sa fille en pleurs au pied du lit de sa femme morte, est un personnage de l'invention du peintre, dont on chercherait vainement le nom dans l'histoire. — *Offrande à Esculape* (278) — *Phèdre et Hippolyte* (279). — *Andromaque et Pyrrhus* (280). — *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* (281). — *Clytemnestre* (282).

Géricault (Jean-Louis-André-Théodore), né à Rouen (1791-1824). Ce grand artiste, tour à tour préoccupé de l'art antique, de Michel-Ange, de Rubens et du Tintoret, dont la fougue audacieuse rêvait des voies nouvelles, était élève de Guérin. Ses premières productions excitèrent parmi ses confrères un étonnement, presque une répulsion universelle. David, Gros et Gérard seuls peut-être y reconnurent la griffe du lion. On a peine à comprendre le dédain qui accueillit les

tentatives de Géricault, après le succès qui accueillit



Le Naufrage de la Méduse (242).

les œuvres de Gros. A mon avis, Géricault est plus

académique dans sa page la plus importante, et qui souleva le plus d'orages, *le Naufrage de la Méduse*, que Gros dans son *Départ de Louis XVIII des Tuileries*. Il a moins que lui aussi le sentiment et la science de la couleur, mais autant d'énergie et peut-être plus d'audace et de fierté. Quoi qu'il en soit, on doit le regarder comme une des gloires de notre école. Quand il mourut des suites d'une chute de cheval, dans la force de l'âge et dans toute l'expansion de son génie, il était loin d'avoir dit son dernier mot. Il nourrissait alors les plus vastes projets, et nul doute qu'il les eût accomplis d'une façon digne de lui et de son génie. Géricault mourut avec la préoccupation constante d'atteindre au plus haut style et à la plus grande poésie en s'inspirant de la réalité. C'est le caractère de l'art moderne dans ses manifestations les plus diverses : aussi doit-il être regardé comme un de ceux qui hâtèrent son avénement.

— *Le Naufrage de la Méduse* (242). — *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale* (243). — *Le Cuirassier blessé* (244). — *Un Carabinier* (245). — *Le Four à plâtre* (246). — *Cheval turc* (247). — *Cheval espagnol* (248). — *Ecurie* (249).

Robert (Louis-Léopold), né à la Chaux-de-Fonds (Suisse) (1794-1835). Doué d'une imagination poétique, d'une intelligence élevée, Léopold Robert, dont les œuvres soulevèrent trop d'admiration et d'enthousiasme quand on les compare au dédain dont on veut les accabler, est la meilleure preuve qu'avec les plus hautes qualités de l'âme et de l'esprit, et même avec l'amour de l'art et du travail, on peut ne pas devenir un très-grand peintre. Il y a évidemment des natures pittoresques, celle de Robert ne l'était pas. Il voulut mettre en pratique les théories du Poussin, en les appliquant à des sujets modernes, mais son intelligence fut toujours mal servie par sa main. Bien qu'il dessinât avec le plus grand soin, il ne devint jamais un dessinateur ; malgré ses efforts pour rendre avec éclat et fidélité les effets de la nature, il ne fut jamais qu'un coloriste indigent et inharmonieux. Aussi dans ses ta-



L'Arrivée des Moissonneurs (423).

bleaux l'infériorité de l'exécution nuit au grand style de la composition. Cette difficulté dans l'exécution, quand il poursuivait l'idéal même de la perfection, fut, croyons-nous, malgré les romans publiés à ce sujet, le vrai motif qui le conduisit au suicide.

— *L'Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* (493). — *Le Retour du pèlerinage à la madone de l'Arc* (494).

MUSÉE DES DESSINS.

Ce n'est pas le lieu de discuter ici, comme on l'a fait ailleurs, si notre collection de dessins renferme plus ou moins de richesses que tel musée célèbre d'Allemagne ou d'Italie. Les éléments de comparaison manquent absolument. La collection du Louvre se divise en deux parties : celle des dessins qui sont exposés aux regards du public ; celle peut-être plus importante encore, au moins par le nombre, qui est restée enfermée dans des cartons, et qui se trouve, par conséquent, dérobée aux regards des visiteurs. Nous ne nous occuperons que de la première partie. Comme elle n'est pas classée, qu'il n'y a pas de catalogue et que les pièces sont pour ainsi dire innombrables, nous n'avons d'autre prétention que de donner un aperçu rapide et sommaire des œuvres les plus remarquables. En les cherchant sur nos indications, le visiteur rencontrera plus d'un chef-d'œuvre, sans contredit ; mais tous portent le nom des artistes qui en sont les auteurs ou à qui ils sont attribués, et il nous semble que nous avons rempli notre tâche, en fournissant au public l'occasion de faire de semblables découvertes.

DESSINS DE L'ÉCOLE ITALIENNE.

Deux esquisses douteuses et fort effacées de Taddeo Gaddi et de fra Angelico commencent la série des

maîtres primitifs de l'école italienne. Viennent ensuite des dessins de Filippo Lippi, qui ont toute l'élégance et la beauté de sa peinture; d'autres, d'une exécution savante, d'un grand caractère et d'un ferme dessin, du Mantegna; un carton colorié, très-précieux, d'Andrea de Castagno, qui passe pour avoir appris, de son ami Domenico de Venise, le procédé de la peinture à l'huile, que celui-ci tenait d'Antonello de Messine, à qui Van-Eyck avait confié son secret. La tradition ajoute qu'Andrea tua Domenico, pour jouir seul de cette importante découverte, mais que, bourrelé de remords dans la suite, il ne crut mieux faire, pour expier son crime, que de faire connaître aux artistes contemporains l'invention nouvelle.

Nous rencontrons plus loin des dessins, fermes jusqu'à la dureté, d'Andrea Verocchio, et un beau lavis de Lorenzo Ghiberti, l'illustre sculpteur des portes du Baptistère de Florence.

Des dessins de Lorenzo Credi, aussi finis et terminés que sa peinture, contrastent avec ceux de fra Bartolommeo, pleins de grâce et de délicatesse à la fois, d'un style et d'une exécution large et fine. Le Vinci, qui vivait dans le même temps, n'a que deux petites têtes de femmes très-finies, à la pierre noire; une autre à la sanguine, une tête d'enfant, et des études de draperie. Son imitateur, B. Luini, se montre à côté de lui avec une tête de femme.

De Michel-Ange (mais les dessins de Michel-Ange sont rares partout) nous ne possédons que des études de torse à la sanguine, des études de femme et d'enfant, et l'esquisse d'un Calvaire, en fort mauvais état. On lui attribue aussi une étude de main colossale, à la plume, d'un grand jet et d'une grande énergie d'exécution.

Son rival indigne, Baccio Bandinelli, a une plus belle part que ce grand génie, et, avec de remarquables dessins, le portrait de sa femme, un Neptune et des études d'animaux.

Le dernier des grands Florentins, Andrea del Sarto, est parfaitement représenté au Louvre. Ses dessins sont

des merveilles, lors même qu'il ne s'agit que d'une étude, par la grandeur, l'élégance et la largeur de l'exécution et du style. On admire toutes ces qualités dans un Christ mort, d'un sentiment pathétique saisissant.

Le Pérugin a aussi de beaux dessins, naïfs et purs comme sa peinture, dont ils ont d'ailleurs le sentiment et le charme. Le Pinturicchio, son élève et son imitateur, vient après lui, avec des esquisses très-terminées, très-fines et très-précieuses.

De Raphaël nous possédons trois études au crayon rouge fort précieuses, faites avec une conscience et une recherche de la vérité qui peut sembler de la timidité au premier coup d'œil : *Adam et Eve devant le Seigneur*, composée pour les Loges ; une étude de Vierge agenouillée, reproduite, avec des modifications, dans la Sainte Famille du salon carré, et une *Offrande de Psyché à Vénus,* composée probablement pour la décoration de la Farnésine, mais qui n'a jamais été exécutée.

L'élève de Raphaël, J. Romain, couvre les murs des salles des dessins avec des cartons représentant des triomphes romains, des combats, et qui ont servi de modèle à des tapisseries. Ces cartons ont toutes les qualités et les défauts du peintre : un abus de l'anatomie, un dessin rond, mais de la grandeur et de la pompe.

Un dessin du Spasimo, dont l'auteur est resté inconnu ; des projets de décorations par Polidore de Caravage ; des études de Daniel de Volterre, du Josépin, etc. ; des dessins de Carle Maratte ; des esquisses, en grand nombre, de F. Vanni ; un petit portrait par le cavalier Bernin, sont encore à citer dans les œuvres de l'école romaine.

Le Corrége est le fondateur et le plus grand représentant de l'école de Parme. Il a, au Louvre, des dessins qui sont des merveilles, comme ses tableaux, par l'originalité, la grâce et la largeur de l'exécution, et ce sentiment exquis de poésie qu'il apportait dans ses moindres productions. Parmi les études et dessins,

nous citerons des études de têtes colossales, destinées à être reproduites par la peinture à la fresque; des études à la sanguine de femmes et d'enfants, et une esquisse, également à la sanguine, d'un martyr. Mais nous citerons surtout deux merveilles : *la Vertu héroïque* et *l'Homme voluptueux,* cartons coloriés à la gouache, et qui ont toutes les qualités de la peinture du maître.

Son élève, Federico Zucchari, a au Louvre un dessin de l'Antiope. Après lui, nous citerons des études de têtes, des cartons, et l'esquisse très-remarquable d'un *Ensevelissement du Christ*, de Federico Barocci. Les dessins de Barocci valent mieux que sa peinture, par une manière plus simple, une exécution plus souple, plus fine et plus vivante.

On attribue aux deux Bellini deux études de têtes qui sont évidemment de leur école. Les dessins très-authentiques du Titien sont plus honorables pour l'école de Venise. Nous citerons deux études de têtes de vieillard, énergiques et fières d'exécution, et des dessins de paysages à la plume. Après lui nous mentionnerons les deux Palma, et une composition admirable d'expression, de style et d'effet, de Sébastien del Piombo, représentant une Nativité.

Paul Véronèse ne fait pas une moins grande figure avec ses lavis au bistre, exécutés en quelques coups de pinceau, et auxquels pourtant rien ne manque pour être expressifs, fiers et animés. Un des plus beaux, au moins le plus important, c'est un Concert d'anges autour d'une madone.

Des trois Carrache, un seul, le plus illustre à vrai dire, Annibal, représente l'école bolonaise; mais sa part est très-remarquable, et par le nombre et par la beauté des dessins. Après lui, nous trouvons, parmi les dessins des peintres de la même école, des œuvres du Guide et du Guerchin.

Nous avons eu occasion de parler déjà de l'école de Fontainebleau, cette fille de l'école florentine, qui eut tant d'influence sur l'école française. Le Musée du Louvre contient presque tous les dessins que Primatice

faisait exécuter à ses élèves. Cette collection précieuse à tant de titres, l'est d'autant plus aujourd'hui, que le plus grand nombre des peintures qui ont été exécutées d'après ces derniers, sont maintenant détruites ou restaurées.

L'école espagnole est encore plus mal représentée au Louvre par ses dessins que par sa peinture. Sa part se borne, sauf erreur et omission, à une étude de cheval de Velasquez, et à un lavis de Murillo, dont il faudrait nier l'authenticité à cause de sa faible valeur, si on ne savait que Murillo n'est pas toujours égal à lui-même.

En revanche, l'école allemande a au Louvre des dessins de maîtres dont les œuvres manquent dans les galeries de peinture. Voici cinq Albrecht Dürer incontestables et très-beaux, et une esquisse de Martin Schœn, puis Lucas Kranach et le grand Holbein.

L'école des Pays-Bas est nombreuse; malheureusement nous manquons des maîtres primitifs; le premier nom que nous rencontrons, aussi le plus célèbre, est celui de Rubens. Sa part est des plus importantes: nous citerons seulement des études aussi admirables que la peinture du maître pour l'énergie, la souplesse et la verve du dessin; un Portrait de Marie de Médicis aux deux crayons; un dessin très-terminé d'un Gentilhomme à cheval, dont Van-Dyck s'est inspiré dans la composition du portrait de François de Moncade; et des esquisses très-achevées de plusieurs tableaux, entre autres le Baptême du Christ, le Christ mort, la Mise en croix, le Départ de Mars pour la guerre. Tous ces dessins ne sont peut-être pas de la main de Rubens; plusieurs ont été certainement exécutés par ses élèves, dans son atelier et sous sa direction, pour être gravés.

Le plus illustre élève de Rubens, Van-Dyck, a des études au Louvre. De Joardens, nous possédons de grands cartons, modèles de tapisserie. En revanche, Philippe de Champaigne, Van-der-Meulen, Rembrandt lui-même, et cela est à jamais regrettable, ne sont plus représentés d'une façon digne d'eux par les œuvres qu'on a mises sous leur nom.

L'école des petits maîtres flamands et hollandais

est plus complète. Nous n'avons qu'une tête de G. Dow, un prodige de fini et de patience; mais en revanche, nous possédons de charmants dessins de Guillaume Miéris, et une vraie collection de Téniers, marquée au coin de cette manière facile et spirituelle qui fait le charme de sa peinture; parmi ces dessins, nous citerons une Ronde de paysans qui est un chef-d'œuvre. Un autre chef-d'œuvre, et ravissant, c'est l'esquisse à l'aquarelle du Maître d'école, de A. Van-Ostade, lumineuse et colorée comme un tableau.

Viennent ensuite la plupart des paysagistes : à leur tête le grand Salomon Ruysdaël; puis Paul Potter, avec deux Etudes de porcs; Guillaume Van de Velde, avec des Etudes de marine, d'une exécution fine, élégante et très-large à la fois, et d'une grande vérité d'aspect; des Etudes de A. Van de Velde, de A. Cuyp, et des dessins d'une exécution aussi habile que sa peinture, de Nicolas Berghem, le Flamand-Italien.

L'école française commence par des dessins-portraits des Clouet, très-fins, très-naïfs, très-vivants, et des frères Daniel et Pierre de Moustier, dessins tous précieux au point de vue de l'art, et dont quelques-uns offrent en outre un véritable intérêt historique, notamment ceux de Renée de France et du fils aîné de François Ier, mort avant son père. Puis viennent un grand Calvaire de Dubrueil, un des décorateurs de Fontainebleau, contemporain de Dubois et de Freminet, et des études de Vouet. Des dessins lavis au bistre, contournés à la plume, forment le lot du Poussin. Ces dessins, esquisses de tableaux, pour la plupart, montrent les phases successives de l'enfantement de la composition chez le grand artiste. Ils sont presque tous d'une exécution superbe dans sa noble et large simplicité.

De Claude Lorrain, nous avons quelques lavis faits de rien, et pourtant aussi prestigieux d'effet et de lumière que les tableaux les plus achevés. De le Sueur, une inappréciable collection de dessins, et notamment une centaine d'esquisses et d'études pour la Vie de saint Bruno, qui peuvent se comparer aux dessins des plus grands maîtres.

Viennent ensuite des dessins sans grand intérêt de Lebrun ; des esquisses de portraits, de H. Rigaud; un grand nombre d'originaux, lavis ou dessins aux deux crayons et à la pierre noire, de portraits destinés à la gravure par Robert Nanteuil; une collection très-intéressante de dessins et d'études de Watteau aux deux crayons et à la sanguine, d'une exécution spirituelle, élégante, verveuse et large, mais sincère et savante, qui montre quel respect le maître avait pour la nature, et comme il la comprenait avec intelligence. Ces dessins forment un véritable contraste, malgré une certaine affinité apparente de goût et de style, avec les crayons très-spirituels et très-verveux de Boucher et de son école, qui semblent presque tous exécutés de pratique, même quand ils sont traités d'après le modèle vivant.

Puisque nous voilà au dix-huitième siècle, arrêtons-nous aux pastels. Les pastels sont une des gloires de l'école française. En première ligne viennent ceux de François Latour, un grand peintre, un grand dessinateur, un portraitiste qu'on peut mettre à côté des plus illustres. N'est-ce pas un chef-d'œuvre en effet que ce portrait de Mme de Pompadour, aussi lumineux, aussi vivant qu'une peinture à l'huile, et d'une élégance suprême? Le portrait du maître lui-même est admirable, et il faut en dire autant de tous ceux de lui que nous avons au Louvre. Nous y possédons trois autres chefs-d'œuvre de Chardin, aussi *réels* et plus vigoureux que beaucoup de tableaux; des portraits de Rosalba Carriera, qu'on a voulu mettre à côté de Latour, mais dont la réputation a été surfaite; et enfin des œuvres de Greuze, de Vien, de Perronneau, etc.

Après ou avant les pastels, il nous faut mentionner les émaux de Petitot, le Van-Dyck du genre, et qui n'a pas de rival. Cette collection des émaux de Petitot a, en outre, un grand intérêt historique.

Nous rentrons dans la collection des dessins proprement dit en mentionnant les dessins de Greuze, et deux ou trois dessins de Fragonard, à la sépia, qui semblent faits d'un souffle; des dessins de Moreau jeune; une

esquisse par Carle Vernet, pour le tableau de la Revue du premier consul exécuté par ce maître en collaboration d'Isabey.

Nous voici maintenant à l'empire. Les dessins n'ont plus cette spontanéité, cette grace, cet esprit, cette habileté et cette verve d'exécution que nous avons rencontrés dans ceux des maîtres antérieurs. Ils sont pour la plupart, malgré la renommée légitime de leurs auteurs, d'une exécution lourde et médiocrement savante, pédante presque toujours, parfois d'une simplicité prétentieuse qui touche à la niaiserie. Nous citerons en première ligne un grand carton du Serment du jeu de paume, de David, curieux morceau et par le nom de l'auteur et par la façon dont il est exécuté. Dans ce carton, qui n'a jamais été terminé, les nus des personnages qui doivent être revêtus du costume du temps, sont dessinés avec tous les détails d'une académie. Le peintre se réservait de les habiller en finissant, et il en a déjà habillé plusieurs. Il y a, du même maître, une esquisse de son tableau de Léonidas. Girodet a aussi un assez grand nombre de dessins ; puis Gérard ; puis Pierre Guérin, dont nous citerons une Cassandre prophétisant pendant la prise de Troie, composition d'une grande et magistrale allure, malgré le goût du dessin.

N'oublions pas le Char de Vénus, un prodige d'élégance, de goût et de style, et le Crime traîné par la Vengeance divine devant la Justice humaine, le plus beau des dessins de Prud'hon, l'un des plus beaux dessins que nous ayons jamais vus.

Gros nous montre aussi des dessins d'une exécution parfois un peu lourde, mais énergique et fière. Géricault vient après lui ; puis Granet, dont les esquisses faites d'après nature ont une puissance et une allure magistrales dignes des plus grands peintres.

Après Granet viennent des aquarelles de Bonington exécutées avec cette touche facile et spirituelle, cette couleur d'un éclat séduisant, qui lui assurent, malgré le petit nombre de ses œuvres, une place importante dans l'histoire de la peinture du dix-neuvième siècle.

MUSÉE DES GRAVURES.

Ce musée, de création récente, — il fut formé sous a seconde république, — ne saurait donner une idée des richesses que la France possède. Il faut aller à la bibliothèque de la rue Richelieu pour voir la plus belle et la plus complète collection de gravures qui existe dans le monde entier. Le musée de la calcographie du Louvre ne renferme guère que les gravures commandées par l'Etat, qui sont restées sa propriété et dont l'administration vend des exemplaires à un prix très-modéré, mentionné sur un catalogue très-exact ouvert à tous les amateurs, et qui nous dispense de donner ici de longues explications. Il se compose donc principalement de gravures françaises.

La part des étrangers s'y trouve fort restreinte. Quand nous aurons cité des Rembrandt, qu'on pourrait rencontrer dans des cabinets d'amateur, des eaux-fortes de Van-Dyck, et notamment une collection de ses admirables portraits des artistes ses compatriotes et ses contemporains, de Vosterman, de Paul Ponce, de Bolswert, élèves de Rubens, et qui ont été les interprètes habiles, notamment ce dernier, de ses compositions, nous n'aurons plus guère à parler que des graveurs français.

Le premier que nous rencontrons dans l'ordre chronologique est Israël Sylvestre et des vues de châteaux royaux d'une exécution simple, claire et nette; puis les sœurs Stella, et à leur tête Claudia Stella, qui grava d'un burin énergique, naïf et fier à la fois, les compositions du Poussin. Vient ensuite la famille des Audran, dont le membre le plus célèbre, Gérard, nous paraît le plus grand de tous les graveurs français. Parmi ses chefs-d'œuvre, il faut citer les gravures des batailles d'Alexandre, de Lebrun, où il atteint et dépasse le peintre. Gilles Rousselet est également un grand artiste, plus préoccupé de traduire les maîtres italiens que

ses compatriotes. Voici ensuite J. Pesne, copiste un peu lourd, mais naïf, sincère et expressif du Poussin. Son chef-d'œuvre est le Testament d'Eudamidas. Nous ne pouvons omettre ni B. Picard, dont le burin, exact et précis, est ferme jusqu'à la sécheresse, ni E. Baudet, ni Duchange, trop incomplet au Louvre, ni les beaux portraits de Robert Nanteuil, ni Ant. Masson, ni J.-B. Poilly, ni les Drevet, encore moins G. Edelinck. Gérard Edelinck est aussi grand qu'Audran, il est au moins aussi célèbre; mais la calcographie du Louvre ne possède pas les œuvres complètes de cet artiste au burin, si savant, si merveilleux, si coloré et si large en même temps, et d'une élégance qui n'a pas été dépassée. Notre Musée possède deux de ses morceaux les plus vantés : la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, d'après Lebrun, et le portrait de Philippe de Champaigne.

Avec Edelinck nous entrons dans le dix-huitième siècle, le siècle des Lepicié, des Wille, des Lebas, des Cochin, des Cars, des Surugues, des Tardieu, dont le burin fécond, varié, spirituel et souple, traduisait avec une merveilleuse intelligence les maîtres contemporains.

Un maître éminent, Bervie, dont le Louvre n'offre aucun échantillon, fit révolution dans la gravure. Ses élèves, qui formèrent l'école de l'empire et l'école moderne, abandonnèrent la voie indépendante et libre qu'avaient suivie leurs devanciers, pour se livrer presque exclusivement à un travail systématique, froid et monotone. Par un contraste assez bizarre, dans une époque où le procédé était honni en peinture, le procédé devint le principal but des artistes dans la gravure. Pourtant l'empire nous a légué des œuvres fort remarquables; Beisson et Copia ont admirablement traduit les dessins de Prud'hon, et la gravure de l'Enlèvement de Psyché, de Muller, d'après le même maître, est un chef-d'œuvre.

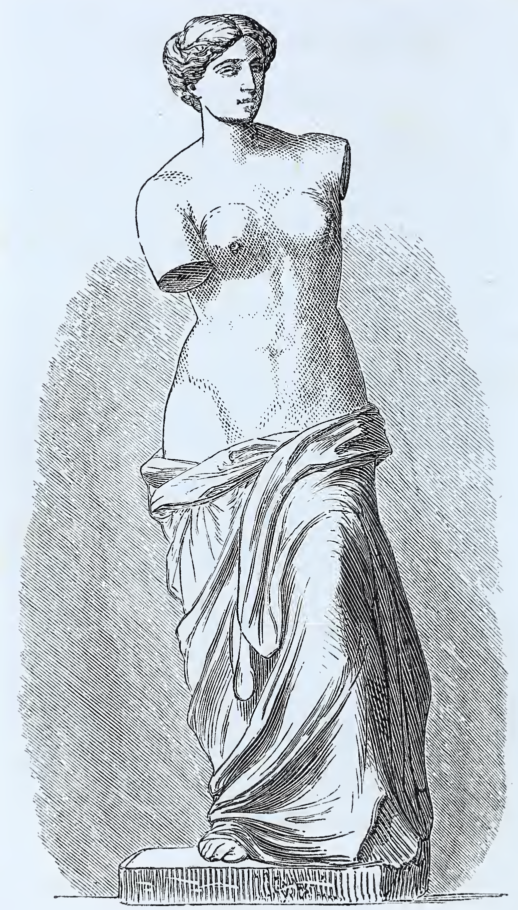
MUSÉE DE SCULPTURE.

SCULPTURE ANTIQUE.

La France possède une belle part des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et le musée dont nous avons à nous occuper peut se comparer sans désavantage aux plus importantes collections d'Italie. La Grèce y occupe le premier rang, comme dans toutes les galeries où l'on rencontre les chefs-d'œuvre de Phidias et de ses successeurs : c'est donc par les statues de la Grèce que nous allons commencer.

Du grand statuaire du Parthénon, du plus grand des statuaires qui aient jamais existé, nous n'avons rien qu'une des métopes du temple athénien ; mais nous possédons la Vénus de Milo, qui est bien de l'école du maître pour la puissante largeur de l'exécution, la majesté et la hauteur du style, la science profonde mais exempte de tout maniérisme, et le don de la vie, qui éclate et rayonne partout dans cette œuvre sublime. On a fait beaucoup de conjectures sur le nom qu'il fallait donner à cette glorieuse mutilée, sans pouvoir arriver à une conclusion admise de tous les antiquaires. Les uns ont voulu qu'elle fît partie d'un groupe dont Mars aurait été la seconde figure ; d'autres en ont fait une néréide, une Sapho ; il n'est pas jusqu'à un Hollandais qui n'y ait vu une copie *incomplète* de la Vénus de Capoue au Musée de Naples. Il faut être bien antiquaire et bien Hollandais pour voir une copie dans une œuvre dont le style et l'exécution sont cent fois au-dessus de l'original d'après lequel on veut qu'elle ait été faite. Une statuette découverte à Pompéi, et qui paraît une imitation de la figure du Louvre, nous porte à croire que c'est bien une Vénus, et une Vénus à sa toilette, retenant d'une main ses draperies sur la cuisse gauche, et de l'autre arrangeant ses cheveux.

Après la Vénus de Milo vient la *Diane à la biche*, un



La Vénus de Milo.



Diane à la Biche.

autre de ces chefs-d'œuvre qui feront le désespoir de tous les siècles; la *Diane à la chlamyde,* ou Diane de Gabies, moins imposante, tout aussi chaste, d'une forme et d'une exécution au moins égales à la première.

Nous citerons également l'*Achille Farnèse,* qui passe pour une copie de l'Achille d'Alcamène, élève et rival de Phidias, et *le Gladiateur,* d'une époque postérieure, où l'art, moins héroïque, non pas plus savant, cherche à montrer davantage la science. Cette figure est signée Agasias d'Ephèse, fils de Dorithéos.

Vénus, la déesse de l'amour et de la beauté, n'a pas moins de dix-huit statues au Louvre, parmi lesquelles nous citerons une charmante *Venus genitrix;* deux Vénus maritimes, imitations du type connu sous le nom de Vénus de Médicis; la Vénus d'Arles, beaucoup trop vantée, mais dont la tête est copiée sur les plus beaux types de la statuaire grecque.

Nous n'avons pas l'Apollon du Belvédère, dont on se montra si enthousiaste autrefois, et dont on n'estime plus assez généralement aujourd'hui l'allure et le style nobles et héroïques; mais parmi les statues du frère de Diane, nous possédons un *Apollon Lycien* et un *Apollon Sauroctone,* d'une exécution charmante par l'élégance et la souplesse. La tête du dernier est une tête rapportée, un portrait antique.

Parmi les statues de Minerve, nous avons une très-imposante statue colossale de la déesse, la *Minerve de Velletri;* la *Minerve au collier,* d'un style grand et sévère, reproduction, à ce qu'on croit, de la Minerve en bronze de Phidias, et une *Minerve Hellotis,* d'un caractère et d'une exécution qui montrent qu'elle appartient au temps de l'art hiératique.

Bacchus a trois statues; la plus belle est un *Bacchus au repos.* Hercule en a trois aussi, inférieures aux chefs-d'œuvre que nous venons de citer. Mentionnons aussi trois fils de Vénus, des Cupidons pleins de malice, de beauté et d'élégance; cinq des neuf muses, une *Melpomomène* colossale, qui n'a pas moins de 4 mètres de hauteur, personnification grandiose de la tragédie antique; deux *Thalie* médiocres, une *Euterpe,* une *Ura-*

ne, ou du moins une figure à laquelle on a donné ce nom, parce que Girardon, chargé de la restaurer, lui a mis une couronne d'étoiles ; enfin et surtout une *Polymnie*, dont la tête et la partie supérieure du corps sont modernes, mais qui reste admirable, pour la grande et souple allure de la pose et de la draperie.

Citons aussi, parmi les statues des divinités inférieures, *minores*, un *Tibre couché*, qui pourrait bien appartenir à la statuaire romaine, d'une exécution et d'un style un peu ampoulés peut-être, mais grandiose et d'un aspect imposant ; une figure charmante et mélancolique, — autant que cette épithète peut s'appliquer à une production de l'art antique, — du Génie du repos éternel ; l'*Hermaphrodite Borghèse*, sculpture un peu molle, d'une élégance un peu corrompue et qui accuse une époque de décadence, mais pleine de grâce et de charme ; deux Faunes dansant, dont le premier, très-restauré, le *Faune aux crotales*, est un chef-d'œuvre, et le *Faune à l'enfant*, groupe célèbre et des meilleurs temps de la Grèce.

Parmi les figures qui représentent, non plus cette fois des dieux, mais simplement des hommes, il faut citer en première ligne le *Jason recousant sa chaussure*, connu autrefois sous le nom de *Cincinnatus*, véritable statue modèle, et dont l'empire a trop multiplié les copies dans ses œuvres ; un *Guerrier blessé*, un *Discobole*, très-célèbre et qui mérite de l'être ; un *Marsyas*, chef-d'œuvre d'anatomie, et enfin et surtout le groupe de *l'Enfant à l'oie*, dont la tête est moderne.

Les statues-portraits, que les Romains appelaient *Statuæ iconicæ*, ne sont pas nombreuses. Parmi les statues grecques, la plus vantée, et le plus justement, est une statue dite de *Posidonius*, l'ami de Cicéron. C'est une opinion comme une autre que cette statue représente bien ce personnage, mais dont la preuve véritable est encore à faire. Une autre très-belle statue est celle dite de *Démosthène*, dont la tête, qui ressemble en effet à celle du grand orateur, a été rapportée. Vient ensuite une statue d'*Alexandre;* mais le style héroïque dans lequel on l'a traitée montre que l'artiste,

en sculptant le portrait du grand guerrier, a voulu en faire un dieu.

Nous arrivons maintenant à l'art romain. Il y a des antiquaires qui ont nié l'art romain contre toute évidence, sous prétexte que c'étaient les Grecs qui faisaient les statues des maîtres du monde. Sans discuter le plus ou moins de fondement de cette assertion, il n'est pas niable que l'influence de la civilisation et des idées romaines sur l'art eut des conséquences visibles aux yeux des plus prévenus. Les Romains, peuple moins porté aux spéculations idéales, plus pratique, en un mot, que les Grecs, ont eu un art plus familier. Chez eux, les statues des empereurs et des grands hommes, statues-portraits, alors même que les grands hommes et les héros sont travestis en habitants de l'olympe, sont plus nombreuses que les statues de dieux et de déesses.

Voici donc, en tête des Césars, la statue d'*Auguste;* puis celle de *Tibère,* remarquable par son exécution et par son style; puis deux statues de *Marc-Aurèle,* l'une cuirassée et vêtue, l'autre nue comme la statue d'un dieu. Nous rencontrons après les statues de *Caligula,* celles de *Néron vainqueur aux jeux olympiques*, de *Titus* en armure; deux statues de *Trajan,* dont l'une, la seule entière, le représente armé et marchant pieds nus, selon son usage à la guerre; celles d'*Ælius Verus* et de *Scipion*. Ce dernier ouvrage, qui date du troisième siècle de l'ère chrétienne, est d'un style et d'une exécution tels qu'on n'en trouverait pas de pareils en ces temps de décadence.

Parmi les autres statues biographiques, nous citerons l'un des deux Antinoüs qu'on voit au Louvre. Celle dont nous voulons parler, exécutée dans un style qui rappelle tout à fait la Grèce, est un chef-d'œuvre depuis longtemps célèbre.

Notre Musée est riche en bustes romains. Tout le monde sait que les Romains excellèrent dans cette branche importante de la statuaire. Parmi les plus beaux, nous citerons ceux d'*Agrippa,* de *Domitien Corbulon,* de *Lucius Verus,* le plus remarquable de tous

peut-être, de *Septime Sévère*, de *Caracalla*, de sa femme *Plantilla*, et ceux des deux *Faustine*.

On a beaucoup parlé dans ces derniers temps de la statuaire polychrome des Grecs; on a même essayé des restaurations plus ou moins heureuses. Les Romains eurent aussi leur statuaire polychrome, et le Louvre en possède d'intéressants échantillons. Entre les plus importants, nous indiquerons un buste de Vespasien aux yeux d'argent, une figure de *Rome assise sur la roche Tarpéienne*, avec un corps en porphyre, des bras et une tête en bronze dorés, et des statues d'esclaves germains en granit et en marbre. La collection des bronzes et statuettes occupe l'antichambre qui précède la salle des Sept-Cheminées, tandis que les morceaux que nous venons de citer font partie de la salle des Antiques. Elle est fort intéressante, quoique restreinte, et contient, entre autres morceaux précieux, une statue dorée de jeune homme, deux statues demi-nature en bronze auxquelles manquent des yeux d'émail, des bustes, deux précieuses statues d'Hercule et de Mercure, des figurines de toutes sortes et de dimensions lilliputiennes, de la statuaire de genre, en un mot, des armes, des ustensiles divers et en assez grand nombre, et dont la description, même sommaire, ne saurait entrer dans notre cadre.

En redescendant dans la salle des Antiques, nous avons à visiter les bas-reliefs grecs et romains. Nous avons déjà cité le bas-relief du Parthénon. A côté se voit un chef-d'œuvre; ce n'est plus un bas-relief à proprement parler, mais une figure en ronde bosse, qui faisait partie d'une décoration, comme le prouve un trou garni d'un lien de fer attestant qu'elle était attachée à une autre figure et faisait partie d'un groupe. On a pensé que ce morceau très-mutilé, mais qui est un chef-d'œuvre dont le style et l'exécution rappellent Phidias, pourrait être de ce grand génie, et avoir appartenu aux sculptures du Parthénon.

Dans la même salle, on voit une série de bas-reliefs en granit gris, provenant d'un temple d'Assos, en Mysie, représentant des chasses et des combats d'animaux, d'un

style et d'une exécution qui indiquent une époque antérieure à celle de Phidias. *Mithra tuant le taureau*, bas-relief fort célèbre autrefois, fort déprécié aujourd'hui, et qui, au lieu d'être une œuvre grecque, est reconnu pour une sculpture de la décadence, une véritable sculpture gallo-romaine, d'une exécution boursouflée et lourde. Au reste, parmi les bas-reliefs de notre Musée des antiques, un grand nombre offrent plus d'intérêt au point de vue de l'histoire des mœurs et des coutumes qu'au point de vue de l'art. Nous nous occuperons surtout de ces derniers, dont l'un des plus beaux représente *Antiope réconciliant Zéthus et Amphion ;* il faut citer ensuite *Jupiter, Thétis* et *Junon*, du sculpteur romain Diadumenus, gracieux et élégant comme un bas-relief grec; *Latone, Apollon* et *Diane*, d'une époque antérieure à Phidias ; *Agamennon*, qui appartient au style éginète ; *les Génies des jeux*, d'une époque, au contraire, où l'art avait acquis son entier développement.

Reste à parler des vases en marbre. Les plus beaux sont grecs, et parmi les plus beaux, il faut citer les *Trois vases de Marathon*, trouvés dans cette illustre plaine, et surtout le *Vase Borghèse*, orné de bas-reliefs qui sont des chefs-d'œuvre du meilleur temps.

SCULPTURE MODERNE.

Nous ne possédons guère que des œuvres nationales dans notre Musée. Cela se comprend sans peine : les statues, les groupes et les bas-reliefs, destinés pour la plupart à la décoration des édifices et des villes, ne quittent guère les lieux où ils ont été exécutés, et il n'a pas fallu moins que la conquête de la Grèce pour enrichir Rome des chefs-d'œuvre d'Athènes, de Corinthe ou d'Argos.

Du reste, et nous pouvons l'affirmer sans être taxés d'un orgueil insensé, l'école de sculpture française est la première des écoles modernes ; si l'Italie ne comptait pas Michel-Ange, le plus grand des statuaires depuis

la renaissance, elle montrerait difficilement des génies supérieurs ou seulement égaux à nos J. Goujon, à nos G. Pilon, à nos Puget, à nos Coysevox, à nos Coustou et à nos David (d'Angers). Je ne parle pas de l'époque antérieure à Michel-Ange; la Florence des Ghiberthi, des Donatello, des Luca della Robbia, était alors l'Athènes de l'Europe, et rien ne pouvait lui être opposé dans le domaine des arts.

Nous passerons rapidement sur la sculpture du moyen âge, qui se compose surtout de moulages en plâtre, de statues et de monuments connus, tels que les tombeaux de Charles le Téméraire, de Marie de Bourgogne, et la grande cheminée dont les originaux se voient à Bruges; sur les bas-reliefs du tombeau de François Ier, de Pierre Bontemps, moulés sur les tombeaux de Saint-Denis; et même sur cet illustre Nantais, Michel Columb, humble « imaygier, » dont le talent naïf, élégant et inspiré, bien qu'empreint des traditions du moyen âge, semble assoupli par le souffle de le renaissance.

La première salle où nous pénétrons s'appelle la salle de Jean de Bologne. Jean de Bologne a beau être Français, on veut absolument qu'il appartienne à l'Italie par ses œuvres et par le caractère de son génie. On peut bien accepter cette opinion en partie, mais non tout entière; car, malgré l'influence de l'école florentine, si facilement reconnaissable dans la plupart de ses œuvres, je retrouve une empreinte du génie abondant et pittoresque des artistes de notre nation dans son beau groupe de *Mercure emportant Hébé*. A côté de lui se voit la *Nymphe de Fontainebleau*, de Benvenuto Cellini, ouvrage trop vanté, bien inférieur, et en tous points, aux œuvres des sculpteurs français contemporains, malgré l'opinion de François Ier, qui plaçait le Florentin au-dessus de tous les artistes. Nous passons rapidement devant les terres cuites émaillées de Luca della Robbia, dont la plus belle nous semble une *Vierge adorant Jésus*, pour arriver de suite aux deux plus beaux marbres, au moins au plus précieux de notre Musée de la sculpture moderne, aux *Esclaves*, de Michel-Ange. Ces deux figures, qui devaient faire partie du tombeau colossal

de Jules II, n'ont jamais été absolument terminées ; la tête de l'un est à peine ébauchée. Tels qu'ils sont, ces deux morceaux sont des chefs-d'œuvre dignes du plus grand des statuaires modernes, pour la puissance de l'exécution, la fierté et la hauteur du style, dont le maniérisme sublime n'est pas un défaut, mais l'expression puissante et naïve du génie même du maître.

Nous ne quitterons pas les Italiens sans mentionner un curieux buste de *François Ier*, attribué à Paul Ponce. Ce bronze, admirable d'exécution et de vie, est le plus éclatant démenti donné à l'histoire, qui a coutume de faire du roi chevalier un type de grâce et de beauté accomplies. Cette face lippue, d'une expression bassement sensuelle, au front étroit ; ces traits vulgaires, pis que vulgaires, presque ignobles du rival de Charles-Quint, sont le désespoir des gens qui veulent à toute force se faire du monarque français un type galant et romanesque.

Avec Jean Goujon, la sculpture française a atteint du premier coup son apogée : elle n'a jamais été au delà ; elle n'a jamais eu de plus grand artiste ; et pourtant nous ignorons la date de la naissance et de la mort de ce rare génie, et, de sa vie, nous ne connaissons que ses ouvrages. Il semble que Jean Goujon ne doive presque rien à l'Italie de la renaissance, et qu'il se soit directement inspiré de la Grèce antique et de la nature, ou plutôt qu'il ait retrouvé à son insu la savante exécution et le beau caractère de l'art grec. N'y a-t-il pas en effet, dans le *Tombeau de Diane de Poitiers*, dans cette sorte d'apothéose de la maîtresse de Henri II, comme un reflet du style grec, la majesté sereine unie à une sorte de grâce galante, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui est un don du Corrége ?

Personne, dans l'art moderne, n'a égalé Jean Goujon, sculpteur de bas-reliefs qui réunissent les qualités les plus opposées : l'ampleur de style et le vrai caractère de la statuaire, à la vie et au charme de la peinture ; témoin sa *Déposition de croix*, ses *Evangélistes*, son groupe de *Tritons* et de *Néréides*, ses *Nymphes* et sa *Résurrection*.

Germain Pilon vient après Jean Goujon. Génie moins



Tombeau de Diane de Poitiers.

élevé peut-être, prodigieux pourtant, d'une élégance ravissante, malgré un certain maniérisme, reflet de l'art et du goût de son temps, dans son groupe en marbre des *Trois Grâces* et dans son groupe de quatre femmes sculpté en bois, qui soutenait autrefois la châsse de sainte Geneviève, d'une exécution moins fine que le premier, mais très-séduisante et très-hardie. Une *Tête d'enfant*, merveilleuse de finesse et de vie, et ses bustes de *Henri II, Charles IX* et *Henri III,* tous admirables, complètent sa part dans la statuaire profane, comme les mausolées du chancelier *René Birague* et de sa femme *Balbiani*, et le bas-relief de sa *Prédication de saint Paul à Athènes,* la complètent dans la sculpture religieuse. Ici plus de maniérisme, mais un sentiment religieux saisissant, une exécution vraie, savante, naïve et poussée jusqu'aux dernières limites de la réalité.

Il ne nous faut pas oublier un autre chef-d'œuvre d'exécution, de caractère et de style, le *Mausolée de Philippe de Chabot*, par Jean Cousin, plus grand sculpteur encore que grand peintre, à en juger par cet unique échantillon de son génie, ni les tombeaux d'*Alberto Pio de Savoie* et de *Charles de Maigné,* par l'Italien Paul Ponce, qui se trouvent dans la salle de Germain Pilon.

Nous entrons ensuite dans la salle des Anguier, c'est-à-dire en plein dix-septième siècle. Voici le monument d'un pompeux déclamatoire, d'une exécution ronflante, mais pleine de verve et de pittoresque, de *Henri de Longueville*, par François Anguier, auteur des tombeaux d'*Auguste de Thou* et de la *princesse de Condé.* Celui de *Jacques-Honoré de Courtenvraux*, et un très-beau buste du *ministre Colbert*, sont de Michel, artiste supérieur à François.

La salle des Anguier renferme des œuvres de Barthélemy Prieur, qui vivait avant eux, et qui procèdent du style et de la tradition de la renaissance française, comme le montrent deux *mausolées* et les bustes de *Henri IV* et du *président de Thou,* par cet artiste, morceaux d'un grand mérite.



Les Trois Grâces.

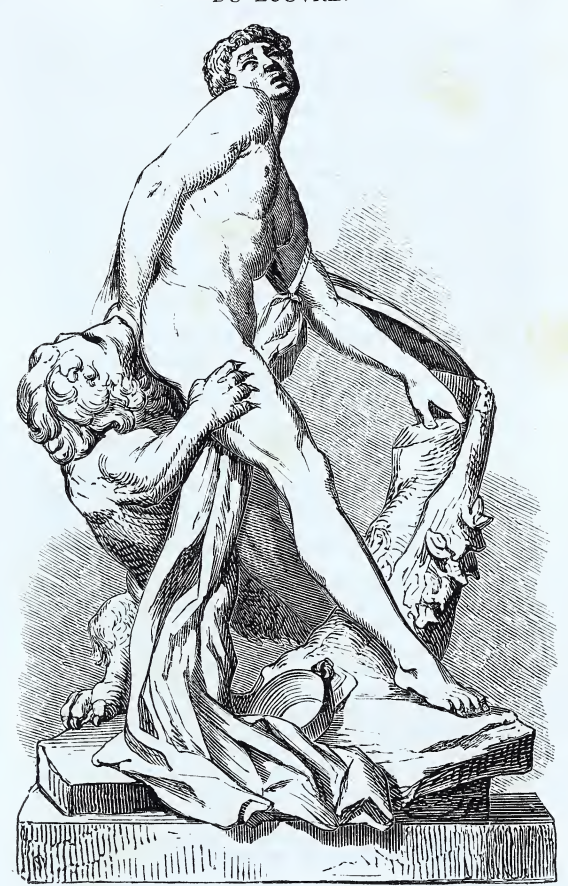
Nous nous arrêterons moins longtemps ensuite dans la salle du Francheville, dont les œuvres, remarquables par l'exagération des défauts ordinaires de la sculpture du dix-septième siècle, n'en ont pas les qualités brillantes ; nous avons hâte d'arriver à la salle de Puget.

Il est à peu près tout entier au Louvre, avec son *Milon de Crotone*, son *Persée délivrant Andromède*, son *Hercule*, son *Alexandre vainqueur*, son *Alexandre* et *Diogène*, et les moulages des cariatides de l'hôtel de ville de Toulon. On a dit de lui que c'était le plus grand des sculpteurs français; nous n'avons pas mission de nous prononcer sur un si grave sujet. Pour grand, il le fut. Personne plus que lui n'a su faire palpiter le marbre ; personne n'a eu à un plus haut degré le don d'exprimer la force et le mouvement. On l'a appelé le Rubens de la sculpture ; peut-être est-il plus énergique encore que l'illustre Flamand.

Dans là même salle, on voit un très-beau *buste de Boileau* par Girardon, le rival préféré à Puget par la cour et par Lebrun, qui dictait ses ordres à la cour. L'admiration qu'on a pour Puget ne doit pas nous rendre injuste pour Girardon, qu'il ne faut pas juger au Louvre, mais dans l'église de la Sorbonne, sur son admirable tombeau de Richelieu, et dans les jardins de Versailles, peuplés par lui d'un monde de statues et de groupes.

Vient, après la salle de Puget, celle d'Ant. Coysevox : son beau *mausolée de Mazarin*, moins beau que celui de Colbert; la statue de la *duchesse de Bourgogne* en Diane, œuvre charmante et spirituelle, malgré le faux goût de l'allégorie ; les bustes de *Richelieu* (superbe), de *Bossuet* et de *Fénelon*, et ceux de *Philippe de Champaigne* et de *Rigaud*, qui sont admirables.

Les frères Coustou, Nicolas et Guillaume, ont une salle qui porte leur nom, comme Coysevox. Ils n'y sont qu'incomplétement représentés par les statues de *Louis XV* en Jupiter, et de *Marie Leckzinska*, sa femme, en Junon ; mais on y voit deux bustes admirables, notamment, ceux de *Gluck* et de la mère de *Rigaud*. Le *Louis XIII agenouillé* est une figure très-



Milon de Crotone.

remarquable, qui faisait partie du groupe placé derrière le maître-autel de Notre-Dame, et était intitulé : *le Vœu de Louis XIII.* M. Ingres a copié cette figure de Guillaume dans le tableau peint par lui sur le même sujet.

Dans cette salle se trouve la collection des morceaux de réception offerts par leurs auteurs à leur entrée à l'Académie. Cette collection est des plus curieuses, et montre à quel point la pratique de la statuaire était poussée, à cette époque, par la grande verve et la grande hardiesse d'exécution qui se remarquent, à des degrés divers, dans presque toutes ces figurines, dont chacune d'elles porte sur son socle le nom de l'académicien qui l'a faite.

Bouchardon, le grand sculpteur de la fontaine Grenelle, a aussi une salle. Il ne s'y montre pas indigne de lui : sa *Jeune fille à la chèvre,* son *Cupidon vainqueur,* son groupe *de l'Amour et Psyché,* ont tout le charme d'exécution souple, de sentiment et d'élégance, qui forment le caractère habituel de ses œuvres.

Avec Pajou, avec Allegrain, avec Pigalle, l'art de la statuaire tombe visiblement en décadence. Mais que de talent, d'esprit, de grâce, et même de science, il mit dans son abaissement et dans sa chute ! Je n'en veux pour preuve que le charmant buste de la comtesse du Barry.

Dans la salle dite de Houdon, la réaction contre les grandes écoles des dix-septième et dix-huitième siècles s'accomplit. Si l'on en excepte deux ou trois bustes de Houdon et une figure de Clodion, qui resta toujours fidèle aux traditions de l'art français, malgré l'engouement de son époque pour l'art pseudo-romain, toute cette salle est remplie d'œuvres exécutées dans le style de la peinture de David et de son école. La statue de *Diane* par Houdon s'y montre comme une transition entre les deux écoles. La tête, encore élégante et fine, est bien du dix-huitième siècle ; mais le corps, dans une pose d'une simplicité prétentieuse et sans grâce, appartient à l'époque nouvelle. Viennent ensuite un *Homère* de Roland, d'une exécution plus large, plus

vivante que celle des artistes contemporains, et toutes sortes d'imitations plus ou moins heureuses de l'art antique, de Chaudet, le plus fort de tous les sculpteurs de l'école impériale, artiste éminent, sans contredit; de Gois, de Bosio, praticien habile; de Ch. Dupaty, le Lancrenon de la statuaire; de Cortot, talent froid et consciencieux, qui nous amène aux artistes modernes, uniquement représentés par Pradier dans une figure d'*Atalante,* d'une très-grande souplesse d'exécution, et qui serait une œuvre tout à fait forte, si la tête était plus intelligente et le dessin, d'une correction plus apparente que réelle, plus ferme et plus soutenu.

Le Musée attend le *Pêcheur à la tortue* de Rudde, et quelques-unes des œuvres de David (d'Angers), l'un des plus grands artistes dont la France puisse s'honorer, et le plus grand statuaire, sans contredit, de l'école moderne.

II. — MUSÉE DU LUXEMBOURG.

PEINTURE.

L'étranger désireux de se rendre compte de l'état présent de l'école française court risque d'éprouver plus d'une déception en entrant dans le Musée du Luxembourg. Il ne manque jamais de se demander pour quelles causes des artistes, proclamés depuis longues années comme les premiers de leur temps et de leur pays, ne sont qu'incomplétement représentés, — quand ils sont représentés, — dans une collection destinée officiellement aux œuvres les plus remarquables de la statuaire et de la peinture contemporaines. Il y a à ces exclusions, au premier abord injustifiables, une cause facile à comprendre et à expliquer.

Presque tous les tableaux qui composent aujourd'hu la collection du Luxembourg ont été achetés à l'issue des salons annuels par l'Etat, suivant les indications du jury d'examen, jury uniquement composé de membres de l'Institut jusqu'à la révolution de février 1848. Les œuvres acquises en dehors de l'influence ou plutôt de l'autorité, presque toujours incontestée, de l'aréopage académique, — et elles sont en petit nombre, — doivent cette faveur, les unes à la popularité de leurs auteurs, les autres au crédit dont certains artistes jouissaient auprès des chefs du gouvernement. Dès lors, il est facile de comprendre pourquoi la plus grande partie des peintures et des sculptures exposées

au Musée du Luxembourg appartiennent, par l'exécution, le goût et le style, aux écoles de la Restauration et de l'Empire, puisque ceux qui étaient en quelque sorte chargés de les choisir appartenaient eux-mêmes à ces écoles.

Depuis la révolution de Février, l'administration a fait quelques efforts pour faire entrer dans cette collection des œuvres qui auraient dû y figurer depuis longtemps ; mais il faudrait qu'elle en fît bien davantage pour combler toutes les lacunes. En attendant, prenons le Musée du Luxembourg en l'état où il se trouve, et, tout en faisant des vœux pour qu'il arrive un jour à représenter l'école moderne d'une façon plus complète, essayons d'indiquer sommairement les richesses qu'il renferme.

Nous avons dit plus haut à quel état d'anarchie était livrée l'école française contemporaine, le Musée du Luxembourg en est la preuve : aussi, pour mettre quelque clarté et un certain ordre dans notre travail, avons-nous cru convenable de rassembler les tableaux par école, autant que cela nous a été possible.

PEINTURE D'HISTOIRE ET DE GENRE.

On comprend sans peine que l'école dite de l'Empire ne compte plus guère de représentants dans une collection composée par des artistes vivants ; mais l'école académique de la Restauration tient à l'école de l'Empire par des liens si étroits que nous n'avons pas dû les séparer.

Abel de Pujol, né à Valenciennes.

— *Sisyphe aux Enfers* (1) (salon de 1819). — *Ixion dans le Tartare* (2) (salon de 1824). — *Les Propétides changées en rochers par Vénus pour avoir soutenu qu'elle n'était pas déesse* (3). M. Abel de Pujol, élève de Gros, ne doit pas être jugé en dernier ressort par ses toiles du Luxembourg. Son grand plafond de l'escalier du Louvre montre chez cet artiste des qualités réelles de composition et d'arrangement et une en-

tente des grandes machines à peu près inconnues parmi ses contemporains.

Blondel (Marie-Joseph), né à Paris.

— *Zénobie trouvée mourante sur les bords de l'Araxe* (17). Aucun tableau n'offre un type plus complet des traditions de l'école que cette toile, dont le dessin et la couleur, sans vérité, sans naturel et sans charme, furent cependant fort admirés au salon en 1812. M. Blondel a fait mieux depuis. Ses travaux de Saint-Thomas d'Aquin sont bien au-dessus de sa Zénobie, et n'ont peut-être pas eu autant de succès. C'est un artiste consciencieux, qui a eu le malheur de prendre le style banal si fort en vogue de son temps pour l'idéal de l'art de peindre.

Delorme (Pierre), né à Paris.

— *Céphale enlevé par l'Amour* (47). — *Hector reproche à Pâris sa lâcheté* (48). En 1822 et en 1827, M. Delorme passait pour un coloriste agréable, à cause des tons roses et jaunâtres prodigués dans sa peinture. Il y a encore à l'Institut des gens qui persistent à lui trouver un talent suave et poétique. Il y en avait du moins encore en 1833, quand ce peintre exposa sa *Sapho récitant à Phaon l'ode qu'elle vient de composer* (49).

Heim (François-Joseph), né à Belfort.

— *Sujet tiré de l'Histoire des Juifs par Josèphe* (76) (salon de 1824). M. Heim est un vrai peintre, qu'un grand nombre d'artistes et de critiques ont eu le tort de confondre pendant trop longtemps avec la plupart de ses collègues de l'Institut. Son coloris opaque, sans finesse et sans charme, ne l'empêche pas de posséder des qualités très-réelles, très-rares en tout temps, presque impossibles à rencontrer chez les rivaux qu'on a voulu lui donner. Il a un sentiment très-énergique et très-sincère de la forme, un dessin vigoureux et correct tout en manquant d'élégance, une manière de peindre simple et large.

Ingres (Jean-Augustin), né à Montauban. Ceux qui s'attendent à trouver chez M. Ingres comme un élève de Raphaël ressuscité en plein dix-neuvième siècle, ou

un héritier légitime du grand style et de la forme antiques, seront quelque peu désillusionnés devant son *Jésus-Christ donnant à saint Pierre les clefs du Paradis* (82). Il y a dans cette composition, malheureuse au triple point de vue de l'interprétation du sujet, du



Chérubini (84).

caractère des têtes, de l'arrangement et de la disposition des lignes, des parties fièrement et largement peintes, notamment la tête et les pieds du saint Pierre, mais aussi des incorrections choquantes, des draperies mal disposées, et d'un rendu sec et désagréable. Le *Roger délivrant Angélique* (85), malgré certaines élégances de modelé dans la figure de la femme, trop souvent

vantée outre mesure, offre dans son ensemble un aspect passablement grotesque. A M. Ingres seul était permis de composer et d'exécuter ce cavalier, cet hippogriffe et ce paysage en carton verni, sans exciter des sourires moqueurs. Cependant, pour certains critiques, c'est là l'idéal de l'art le plus élevé. — *Cherubini* (84), portrait historique. M. Ingres retrouve presque toutes les qualités que ses admirateurs veulent bien lui attribuer dans ce portrait. Au milieu de la décadence où est arrivé ce genre de peinture, il reste seul maître par son intelligente et savante interprétation de la nature et du caractère, la force et parfois la finesse du modelé. Il a fait mieux encore que le Cherubini, dont la peinture est un peu *mince* et fatiguée, mais dont la tête vit, pense et respire. Malheureusement il a voulu mettre à côté du célèbre compositeur une figure idéale de *l'Harmonie*, d'un modelé plat et vide, d'un dessin inconnu et prétentieux, et d'un type baroque.

Gleyre, né à Chevilly (Suisse). M. Gleyre se rattache à l'école de M. Ingres par sa préoccupation un peu exclusive du dessin et un certain penchant à l'archaïsme ; mais il s'en sépare heureusement par un sentiment poétique élevé et la préoccupation des effets pittoresques capables de dramatiser ses compositions. Par ce côté, il tient à l'école et à la tradition françaises ; il procède de Prud'hon et du Poussin. On peut lui reprocher des mollesses de dessin et d'exécution. — *Le Soir* (66).

Lehman (Henri), né à Kiel (Holstein). M. Lehman nous paraît un artiste dont les convictions sont plus apparentes que réelles. Il dessine et il peint avec une certaine habileté de brosse. Au fond, et malgré les aspirations plus hautes et les traditions de goût et de style sévères auxquelles il prétend obéir, son talent consiste surtout dans le métier et dans la facilité de l'arrangement. — *Désolation des Océanides au pied du roc où Prométhée est attaché* (104). On a comparé cette composition à une pièce de dessert.

M. Eug. **Delacroix**, né à Charenton (Seine-et-Marne). L'œuvre de M. Delacroix, — est-il nécessaire de le



Le Soir (66).



Massacres de Scio (41).



Noce juive dans le Maroc (43).

dire ? — représente les tentatives de réaction les plus énergiques de l'école moderne contre l'école impériale dite classique, bien que cette dernière ait abandonné les traditions, non-seulement des maîtres français, mais encore celles des illustres artistes de la Renaissance. Son talent, très-audacieux, très-inquiet, très-chercheur, a pourtant ses origines dans les écoles coloristes de Flandre et d'Italie, et dans l'école française dont il possède les qualités pittoresques et dramatiques. Il semble avoir voulu concilier les exigences d'un libre naturalisme avec les aspirations d'un sentiment poétique très-varié dans ses manifestations diverses. Peut-être, malgré les incorrections et les négligences de forme qui déparent ses œuvres, serait-il digne d'être mis à côté des plus grands peintres (il les égale par la science et le sentiment de la couleur), s'il avait rendu avec plus de soin et d'étude la physionomie humaine, et s'il n'avait pas cru trop souvent aussi qu'il suffisait, pour traduire avec éloquence les passions de ses personnages et les sujets de ses compositions, de l'énergie, du mouvement et du geste.

— *Dante et Virgile traversant le lac qui entoure la ville infernale de Dité* (40). Dans cet ouvrage, exposé au salon de 1822, M. Delacroix ne montre pas encore toutes les qualités de sa palette ; ce qui frappe surtout, c'est la pathétique et sombre poésie de la composition, et cette fois le beau caractère des têtes, ainsi que l'énergie et la puissance de l'exécution. — *Scène des massacres de Scio* (41) (salon de 1824), belle et dramatique composition, d'une exécution par endroits magistrale, et cette fois encore de belles têtes et bien rendues, au moins quelques-unes; des fonds admirables. — *Femmes d'Alger dans leur appartement* (42) (salon de 1834), d'un éclat et d'une richesse de couleur qui ont été rarement égalés. — *Noce juive dans le Maroc* (43) ; un chef-d'œuvre de lumière et d'effet. Composition pittoresque et d'un caractère local très-saisissant (salon de 1841).

Devéria (Eugène).

— *La Naissance de Henri IV* (salon de 1827), pein-



Mort d'Élisabeth, reine d'Angleterre (46).

ture empreinte de réminiscences vénitiennes et flamandes, exécutée avec une verve et une habileté d'autant

plus remarquables que l'auteur était alors d'une extrême jeunesse.

Delaroche (Paul), né à Paris. Aucun peintre n'a été aussi populaire. Au beau milieu de la lutte entre les romantiques et les classiques, cet artiste a été considéré, — et ce fut la cause de son succès, — comme un modérateur en possession des qualités des uns et des autres, mais dépourvu de leurs exagérations et de leurs défauts. Pour nous, M. Delaroche est un coloriste faux et lourd, un dessinateur médiocre ; mais il a de l'habileté, une grande intelligence des sujets qu'il traite, et il reflète, ce qui est un mérite, même dans ses défauts, les tendances d'un grand nombre d'esprits du temps. Il représente ce qu'on appelle le goût bourgeois. En parlant ainsi, nous ne voulons pas attacher à cette épithète de bourgeois le sens presque insultant qui lui est trop souvent attribué dans les ateliers et dans certaines coteries littéraires. — *Joas dérobé du milieu des morts par Josabeth* (44) (salon de 1822), dans le style et dans le goût officiel du temps. — *Mort d'Elisabeth, reine d'Angleterre* (46), peinture d'un aspect métallique, mais d'une certaine intensité de ton. La tête et la pose de la reine sont superbes de sentiment, de caractère et de composition (salon de 1837). — *Les enfants d'Edouard* (40), un des grands succès du salon de 1831. Tableau où se résument parfaitement les qualités et les défauts de l'artiste.

Cognet (Léon), né à Paris. Trop préoccupé de la *touche*, parce que, venant après l'école de l'Empire, où l'on se piquait presque de ne pas savoir peindre, il crut se montrer habile dans cette importante partie de l'art, en signant, pour ainsi dire, ses tableaux d'une *touche* preste et adroite, au moins en apparence, mais sans largeur. — *Marius à Carthage* (29) (salon de 1824).

Schnetz (J.-Victor), né à Versailles.

— *Une scène d'inondation* (142) (salon de 1831). — *Les Adieux du consul Boëtius à sa famille* (143). Il y a de bonnes parties de peinture dans cette toile de l'ex-directeur de l'école française à Rome. —



Marius à Carthage (29).

Colbert présenté à Louis XIV (144) (salon de 1827).

Court (Joseph-Désiré), né à Rouen.

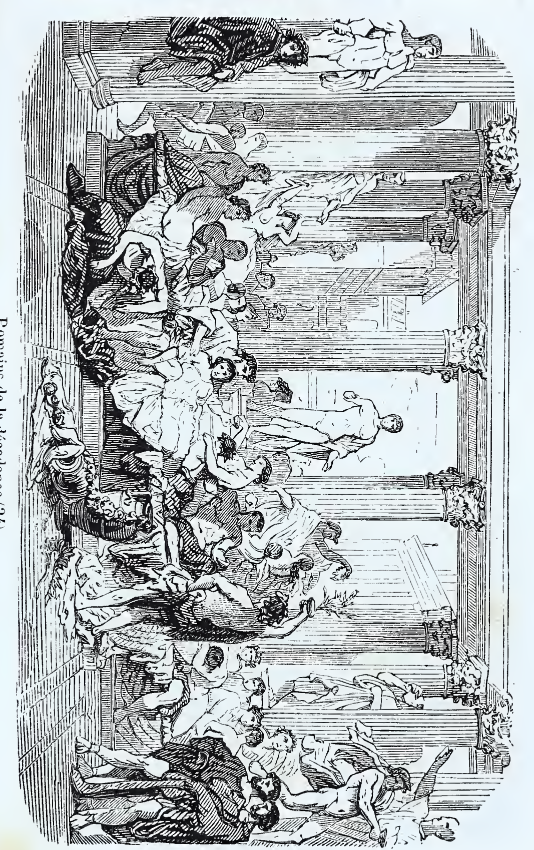
— *La Mort de César* (33) (salon de 1827), peinture académique, mais composition remarquable par la mise en scène et le sentiment dramatique.

Debay (Auguste-Hyacinthe), né à Nantes.

— *Lucrèce portée sur la place publique de Collatie* (38) (salon de 1831).

Couture. Quant parut, au salon de 1847, le tableau des *Romains de la décadence* (34), beaucoup de gens prirent M. Couture pour l'espoir de la peinture moderne. Je crois cet enthousiasme affaibli. M. Couture est un artiste qui emploie habilement un procédé dont les *ficelles* se trahissent trop volontiers et sont désagréables à voir ; qui place, sous prétexte de vérité, dans ses compositions, des modèles dont les types vulgaires se vulgarisent encore davantage sous son pinceau ; qui leur ajuste parfois sur les épaules des têtes copiées des bustes antiques, et qui traite des sujets romains sous prétexte de style. En réalité, il compose comme on le lui a appris à l'Ecole des beaux arts, sans plus de nouveauté ou d'audace, et surtout sans une préoccupation bien grande de rendre le côté saisissant, profond ou vigoureux du sujet dont il prétend s'inspirer. Témoin la façon dont il rend l'âpre poésie de Juvénal et l'agonie du monde romain dans le tableau qui nous occupe. M. Couture n'est pas non plus un coloriste dans la véritable acception du mot. Sa palette n'est pas riche ; son harmonie résulte d'une certaine sauce d'un blanc sale répandue dans toutes les parties de sa toile, et non du juste rapport des différents tons, de leurs *désinences* et de leur valeur entre eux. En revanche, on ne saurait lui nier un métier habile, et il y a dans sa *Décadence* des accessoires prestement et largement traités.

Muller (Ch.-Louis), né à Paris. M. Muller est un peintre qui a obtenu des succès très-populaires, après avoir parcouru des voies très-opposées. Il se montra, dans ses débuts, enthousiaste en apparence de la manière et du coloris de M. Delacroix ; plus tard, il imita



Romains de la décadence (34).

M. Winterhalter. Aujourd'hui, il s'est composé une manière et un style en mêlant dans ses compositions, avec une sorte d'habileté, les procédés, les manières et le style de plusieurs artistes en vogue. Il y a dans ses toiles à la fois du Delaroche, du Dubufe et du Couture. Ce mélange plaît à la foule, qui admire sa *Lady Macbeth* (115) et son *Appel des dernières victimes de la terreur* (116), dont le moindre défaut est de rappeler la mise en scène d'un cinquième acte, au moment où le rideau tombe sur le dénoûment.

Hesse (Alex.-Jean-Baptiste), né à Paris (salon de 1847).

— *Triomphe de Pisani* (78), peinture un peu métallique d'aspect, mais vigoureuse; composition remarquable.

Hesse (Nicolas-Auguste), né à Paris.

— *Evanouissement de la Vierge* (79) (salon de 1845).

Monvoisin (Raymond), né à Bordeaux.

— *Sixte-Quint* (111) (salon de 1831). — *Jeanne la Folle* (112) (salon de 1834). — *L'Escarpolette* (113) (salon de 1840).

Ziegler (Cl.-Jules), né à Langres.

— *Vision de saint Luc* (158) (salon de 1839). — *Le Giotto dans l'atelier de Cimabuë* (159) (salon de 1833).

Barrias (Félix-Joseph), né à Paris.

— *Les Exilés de Tibère* (10) (salon de 1850), peinture d'un style académique tempéré, non sans conscience et sans talent d'ailleurs.

Bellangé (Hyppolite), né à Paris.

— *Passage du Guadarrama* (14) (salon de 1852), peinture dans le goût de M. H. Vernet, où se retrouvent les qualités de ce dernier, mais amoindries.

Robert-Fleury (Joseph-Nicolas).

— *Scène de la Saint-Barthélemy* (127) (salon de 1833). — *Le Colloque de Poissy* (128) (salon de 1840), un des meilleurs tableaux de genre de l'école française moderne, remarquable par l'intelligence et le caractère de la composition, la finesse de l'expression et du dessin, l'harmonie grave et puissante de la couleur, où l'on peut cependant critiquer des tons un peu

rances et bitumineux. — *Jane Shore* (129) (salon de 1850).

Brune (Adolphe), né à Paris.

— *Caïn et Abel* (23) (salon de 1846), bonne peinture exécutée avec énergie et largeur.

Tassaert (Nicolas-Jean-Octave), né à Paris.

— *Une Famille malheureuse* (149) (salon de 1850), composition d'un bon caractère et d'un bon sentiment; peinture large et souple, d'une exécution très-individuelle; couleur harmonieuse, bien qu'un peu pâle et d'une gamme au-dessous du ton.

Vernet (Horace), né à Paris. C'est à Versailles qu'il faut aller voir les œuvres de M. H. Vernet. C'est là seulement qu'on peut se faire une idée de la prodigieuse facilité, de l'exécution et de la verve prime-sautières de cet artiste. Après l'avoir admiré outre mesure, on a beaucoup contesté son talent. C'est une injustice. M. Vernet restera comme une des individualités les plus curieuses et les plus remarquables de ce temps. S'il n'est ni un puissant coloriste, ni même un coloriste harmonieux et séduisant; si sa façon de peindre manque de cette largeur et de cette force qui est comme le cachet des maîtres, s'il n'atteint pas à la hauteur de style des peintres les plus renommés, on ne peut pas lui refuser le don de traduire avec une aisance singulière, avec une vérité d'à-propos très-frappante, sinon très-profonde, les épisodes les plus variés ou les plus dramatiques de la vie militaire du dix-neuvième siècle. On a dit qu'il ne savait pas donner à ses batailles ce caractère épique et grandiose des batailles de Gros, qu'elles rappelaient trop les combats du Cirque-Olympique et les péripéties de la petite guerre plutôt que celles de la guerre véritable; cela est possible et vrai, toutefois dans une certaine mesure. Mais personne ne peut lui contester, outre les qualités que nous venons déjà de lui reconnaître, une prestesse de main dont on rencontre peu d'exemple dans l'histoire de l'art, et le don de rendre ses idées et ses impressions avec une clarté et, pour ainsi dire, une évidence difficile à égaler. Comme peintre d'his-

toire, M. H. Vernet n'a pas droit aux mêmes éloges;



La Barrière de Clichy (154).

les qualités pittoresques les plus essentielles à ce genre lui font défaut. La vulgarité de la conception, du goût

et du style, feront toujours du *Massacre des mamelucks au Caire* (152), de la *Judith et Holopherne* (153), du *Raphaël au Vatican* (155), des œuvres médiocres à tous les points de vue, et propres seulement à faire naître l'admiration chez les gens qui s'enthousiasment de la mise en scène d'un mélodrame du boulevard. En revanche, *la Barrière de Clichy* (154) (salon de 1814) est une des bonnes toiles de M. Vernet.

Scheffer (Ary), né à Dordrecht (Hollande). L'œuvre de M. A. Scheffer offre un contraste frappant avec celle de M. H. Vernet. Son imagination poétique et son goût élevé se trahissent dans le choix des sujets. Il est de ceux qui croient, non sans raison, à la puérilité de la théorie de l'art pour l'art, mais qui n'accordent pas une assez grande importance au mérite de l'exécution. Tour à tour épris de la couleur de M. Delacroix et même de celle des vieux maîtres, et des sentimentalités prétentieuses de la nouvelle école allemande moderne, il a oublié trop souvent que la peinture avait un langage à elle comme la poésie, comme toutes les formes capables de traduire la pensée humaine, et que, pour être compté au nombre des grands peintres, il était absolument nécessaire de *peindre*. Ses tableaux du Luxembourg appartiennent à la première manière. Dans *les Femmes souliotes* (130) (salon 1827), il y a une imitation de M. Delacroix. Dans *le Larmoyeur* (140) (salon de 1834), un ressouvenir de Rembrandt.

Scheffer (Henri), né à la Haye.

— *Charlotte Corday* (141) (salon de 1831), peinture très-admirée des âmes sensibles, enthousiastes de «l'ange de l'assassinat,» qui ont aussi le goût de l'ordre et de la propreté en peinture.

Hébert (Ernest-Antoine-Auguste), né à Grenoble. Avec des qualités plus pittoresques et une science d'exécution bien plus grande que M. A. Scheffer, M. Hébert doit être placé parmi ceux que leurs préoccupations trop littéraires, si l'on peut s'exprimer ainsi, et leur indécision en face de plusieurs manières fort opposées, mettent derrière ou à côté de l'auteur du *Larmoyeur* et des *Femmes souliotes*. Témoin sa *Mal-*

aria (75), qui obtint une médaille d'honneur au salon



Le Larmoyeur (140).

de 1850, composition élégante et poétique, et son *Judas trahissant Jésus* (salon de 1855).

PAYSAGES, ANIMAUX ET FLEURS.

Dans ces trois derniers genres, surtout dans les deux premiers, l'école française moderne a conquis une place plus haute que celle qu'elle possédait autrefois, le Lorrain restant cependant au-dessus de toute comparaison, et Desportes et Oudry n'ayant pas encore été dépassés.

Sous l'empire, Demarne représentait, non sans talent, le style familier légué à notre pays par les maîtres des Flandres. Les Valenciennes, les Bidault, les Bertin et, plus tard, les Michalon (restauration), cherchèrent à reprendre les traditions du Poussin d'une façon à faire voir qu'ils ne les comprenaient pas toujours. M. Bidault cependant montra plus d'une fois, malgré le style conventionnel de ses œuvres, qu'il avait étudié et compris la nature.

Bonnington essaya, avec des qualités très-individuelles, d'initier notre pays aux traditions pittoresques des paysagistes anglais. Il mourut trop jeune pour pouvoir accomplir cette tâche; mais il laissa après lui des amis qui furent en quelque sorte ses élèves, et qui la reprirent.

Vinrent alors des paysagistes qui voulurent concilier toutes les exigences, mais qui, désireux surtout de montrer une certaine habileté d'exécution, sacrifièrent l'étude de la nature à des préoccupations de *touche* et d'adresse vulgaires.

Enfin l'étude de la nature, dans ses aspects les plus intimes et les plus variés, compta d'abord en petit nombre, plus nombreux ensuite, des partisans zélés et sincères.

Cette école est fort incomplétement représentée au Luxembourg. M. Decamps n'y a pas une seule toile, ni M. Diaz. **M. Rousseau** (Théodore) n'a qu'un paysage incapable de donner une idée suffisante de son talent si souple et si varié : *Lisière de forêt, soleil couchant* (131) (salon de 1849). **M. Cabat** n'a que son *Etang de Ville-d'Avray* (25) (salon de 1834).



Le Labourage nivernais (132).

En revanche, **M. Corot** y possède un de ses chefs-d'œuvre, *la Danse des Nymphes*, d'une élégance et d'une poésie tout antiques, où brillent au plus haut degré, malgré une harmonie en apparence monochrome, les extrêmes délicatesses de sa palette, sa science des valeurs du ton et de la lumière, mais de la lumière adoucie et voilée par l'approche des ombres du soir.

Parmi les peintres d'animaux, nous citerons : **MM. Brascassat**, *Paysages et Animaux* (22), imitateurs d'Omckanyk et des Hollandais modernes; et **M[lle] Rosa Bonheur**, *le Labourage nivernais* (132). **M. Rousseau** (Philippe), *Un Importun* (133).

M. Saint-Jean, né à Lyon, représente à peu près seul avec quelque éclat le genre de la peinture de fleurs. — *Notre-Dame des Roses* (138).

SCULPTURE.

La mort de Pradier et celle de Rudde, en privant le Musée du Luxembourg des œuvres de ces artistes, ôtera à sa collection de sculpture son plus grand intérêt. Ces œuvres vont, en effet, bientôt être transportées au Louvre.

Nous avons signalé ailleurs l'état de décadence de la sculpture moderne ; nous ne reviendrons pas sur ce triste sujet. Aussi, en signalant le *Pêcheur napolitain* de **M. Duret** (176) comme une des œuvres les plus distinguées de ce temps, par le caractère et le style élégants de cette statue, la fermeté et la finesse nerveuse du dessin et du modelé, un grand sentiment du mouvement et de la vie; *la Prière* et *la Pudeur* de **M. Jaley** (183, 184), qui eurent du succès aux salons de 1833 et de 1834; *le Premier secret à Vénus*, de **M. Jouffroy** (185), idée poétique faiblement rendue; une étude de *Jeune femme* (174), de **M. Dumont**, qui peut passer pour un chef-d'œuvre aux yeux des sta-



Le Pêcheur napolitain (173).

tuaires de l'Institut, nous croyons leur indiquer à peu près les seuls objets dignes d'une attention un peu longue et soutenue.

POST-SCRIPTUM.

Ce livre était terminé quand le Musée du Luxembourg, fermé depuis la clôture de l'Exposition de 1855, a rouvert ses portes.

L'administration avait mis ce temps à profit pour faire des acquisitions, dont quelques-unes fort importantes et qu'il est de notre devoir de mentionner.

M. Ingres sera à peu près complétement représenté au Luxembourg. Un cadre déjà mis en place attend son œuvre la plus célèbre, *Homère déifié*, exécutée en plafond pour le Musée Charles X, au Louvre. On vient d'acheter sa *Jeanne Darc*, une de ses dernières productions, et qui n'ajoutera rien à sa gloire. L'homme d'armes qu'on voit dans le fond du tableau est le portrait de M. Ingres lui-même.

De **M. Robert-Fleury** on a acheté deux tableaux : *Jane Shore*, œuvre médiocre, et une *Scène de l'inquisition*, beaucoup plus remarquable.

M. Chassériau a son *Tripidarium* (salon de 1853), peinture étrange, non sans mérite, où les figures ont de la tournure, de la poésie et du style.

M. Benouville : *Mort de saint François d'Assise* (salon de 1853.) (Ecole de M. Ingres.)

M. Heim : *Distribution des recompenses au salon de 1827*, très-remarquable ouvrage où l'on voit des parties exactement peintes.

M. Isabey père a maintenant quatre toiles (quatre marines) au Luxembourg, qui toutes se ressemblent par les mêmes qualités d'exécution preste et habile, et par les mêmes défauts : le métier à la place de l'art et du sentiment de la nature.

M. Rousseau (Théodore) compte une toile de plus

Effet de soleil couchant.

et plus importante que la première, un *Effet de soleil couchant*, d'une grande magie de lumière.

M. Rousseau (Philippe), peintre d'animaux aimé du public, d'ailleurs adroit et habile, sinon très-puissant et très-vrai, possède maintenant quatre toiles au Luxembourg.

Le Retour du marché, de **M. Troyon**, une des toiles qui ont eu les honneurs du salon de 1855, est maintenant au Luxembourg; mais elle est si mal éclairée dans la place où elle se trouve, que ceux qui ne la verront que là ne sauront se faire une idée de la puissance et de la vérité d'exécution du maître, et des qualités de couleur, d'effet et de lumière qu'il a répandues dans son œuvre.

Citons encore un paysage d'*Automne,* par **M. Français**, un *Paysage* de **M. Cabat**, et deux *Paysages* de **M. Huet** (Paul), qui semblent des importations de l'art anglais dans notre Musée, malgré les qualités individuelles et originales de l'artiste; un grand tableau de **Mlle Rosa Bonheur** : *la Fenaison* (salon de 1855); et enfin la *Bataille de l'Alma* (salon de 1855), par **M. Lami** (Eugène).

Nous citerons, en sculpture, d'abord le *Jaguar* de **M. Barye**, bronze très-remarquable par un sentiment du dessin, du mouvement et du style; *la Vérité,* de **M. Cuvelier** (marbre), statue assez ennuyeuse à voir, où il y a de bonnes parties de modelé; *la Grecque*, par **M. Guillaume** (bronze), et l'*Anacréon,* du même.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

MUSÉE DU LOUVRE.

MUSÉE DU LUXEMBOURG.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

deux anciennes élèves de la Maison de la Légion d'honneur, et L. BAUDE, ancien professeur au Collége Stanislas. Divisé en 6 années ou 12 semestres, pouvant suppléer tous les livres qui se rapportent aux diverses parties de l'instruction et dispenser du pensionnat.

Les 13 volumes sont en vente.

					broché.		cartonné.		
Tome 1er,	1re ann.,	1er	sem.	Prix :	1f	50c	1f	75c	vert liseré.
— 2e,	—	2d	—	—	2	50	2	75	— uni.
— 3e,	2e ann.,	1er	sem.	—	2	50	2	75	violet liseré.
— 4e,	—	2d	—	—	2	50	2	75	— uni.
— 5e,	3e ann.,	1er	sem.	—	3	»	3	25	aurore liseré.
— 6e,	—	2d	—	—	3	50	3	75	— uni.
— 7e,	4e ann.,	1er	sem.	—	3	50	3	75	bleu liseré.
— 8e,	—	2d	—	—	3	50	5	75	— uni.
— 9e,	5e ann.,	1er	sem.	—	3	50	3	75	nacarat liseré.
— 10e,	—	2d	—	—	4	»	4	25	— uni.
— 11e,	6e ann.,	1er	sem.	—	4	50	4	75	blanc liseré.
— 12e,	—	2d	—	—	4	50	4	75	— uni.
— 13e,	vol. complémentaire			—	5	»	5	25	

On peut prendre séparément chaque année, et recevoir *franco* par la poste, en joignant 50 centimes au prix de chaque volume broché.

Œuvres posthumes de Lamennais, publiées selon les vœux de l'auteur, par E.-D. FORGUES.

La Divine comédie. — Correspondance. — Mélanges politiques.

En vente : L'Enfer, avec une introduction, 7 fr. 50 cent. — Le Purgatoire, 5 francs. — Le Paradis, 5 francs.
Mélanges politiques.
En préparation : Correspondance.

Tableau de Paris, par ED. TEXIER. Ouvrage illustré de plus de 1,500 gravures exécutées sur bois par les meilleurs artistes, représentant Paris sous tous les aspects et à toutes les époques.

Vues générales, — les promenades, — les boulevards, — les places publiques, — la Seine, — les ponts et les quais, — les monuments, — les édifices de l'Etat et les institutions politiques, — les académies, — les facultés, — les écoles, — les palais et hôtels remarquables des particuliers, — les musées et les galeries publiques et privées, — les bibliothèques, — les théâtres, — les jardins et les lieux publics de réunion, — les rues et les passages, — les cours de justice et les tribunaux, — les églises et les monuments religieux, — les cimetières, — les catacombes ou Paris souterrain, les halles et marchés, — l'édilité parisienne, — les chemins de fer, les barrières, — les environs de Paris ou Paris *extra muros*, — les hommes célèbres et les grotesques, — les journaux et les journalistes, — les ateliers et les rapins, — les magasins et les boutiques, — les restaurants et les cafés, — les grandes et les petites industries, — les mœurs et les modes, etc.

2 vol. grand in-4° de 400 pages, à 15 francs le volume broché; 20 francs reliure percaline, tranches et fers dorés.

Bibliothèque de poche, variétés curieuses et amusantes des Sciences, des Lettres et des Arts, par une Société de gens de lettres et d'érudits.

En vente : Curiosités littéraires. — Curiosités bibliographiques. — Curiosités biographiques. — Curiosités des traditions, légendes et usages. — Curiosités de l'archéologie et des beaux-arts. — Curiosités des inventions et découvertes. — Curiosités philologiques, géographiques et ethnologiques. — Curiosités anecdotiques. — Curiosités militaires. — Curiosités historiques.

Prix du vol., 3 fr.

L'Ami de la maison, revue hebdomadaire illustrée.

Prix de la livraison, 15 cent.; — par la poste, 20 cent.
Prix de l'abonnement pour un an : — Paris, 8 francs ; — départements, 10 francs.

Seize pages grand in-8, dont huit avec gravures.

Nouvelles. — Scènes de mœurs. — Théâtre. — Correspondance et conseils. — Faits divers. — Biographies contemporaines. — Livres recommandés. — Etc.

Paris, — Typographie de J. Best, rue Poupée, 7.

GUIDES ILLUSTRÉS

à 1 franc.

Guide général dans Paris.
Guide dans les environs de Paris.
Guide dans les théâtres, bals et concerts.
Guide dans les promenades publiques.
Guide dans les monuments, églises, cimetières, etc.
Guide dans le palais de l'Industrie et des Beaux-Arts.
Guide dans les musées du Louvre et du Luxembourg.
Guide sur les bords du Rhin.
Guide de Paris à Bruxelles.
Guide de Paris à Londres.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE J. BEST, RUE POUPÉE, 7.